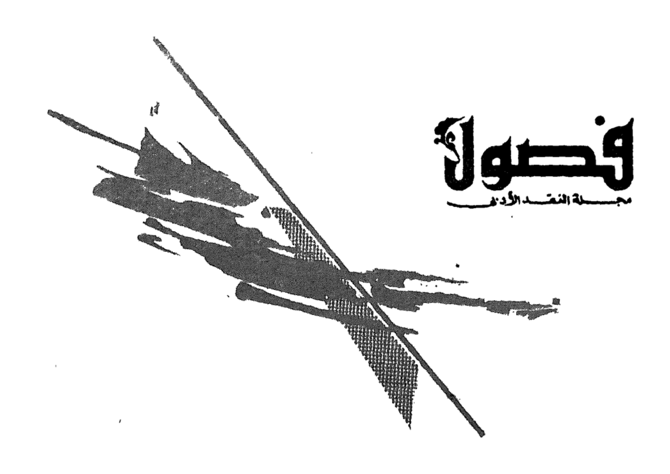




الأدب والحرية

(الجزء الأول)

دراسات

- الشروط الاجتماعية للإبداع
- الخطاب والسلطة
- الكتابة بالقلم والكتابة بالدم
- أقنعة الفانتازيا
- استعارة الثورة / الحريق

آفاق نقدية

- جماليات الكذب

متابعات

- الكتابة والعائق

المجلد الحادي عشر
العدد الأول

ربيع ١٩٩٢

الطبعة الثانية

سبتمبر ١٩٩٣



المجلد
الحادى عشر
العدد الأول

ربيع ١٩٩٢

الطبعة الثانية

الأدب والحرية

(الجزء الأول)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



● الاسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار وربع ـ السعودية ٢٠ ريال ـ سوريا ١٠٠ ليرة ـ المغرب ٦٠ درهم ـ سلطنة عمان ٢٠٠ بيزة ـ العراق دينار ونصف ـ لبنان ٢٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٢٠٠٠ فلس ـ الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال ـ الأردن ١٥٠٠ فلس ـ قطر ٢٠ ريال ـ غزة ٢٠٠ سنت ـ تونس ٤٠٠٠ مليم ـ الإمارات ٢٠ درهم ـ السودان ٥٠ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا دينار وربع .

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٠٠ قرش . ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولارا) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م .

تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ ـ فاكس : ٧٥٤١١٢

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

١٥٠ قرشا

الأدب والحرية

(الجزء الأول)

المجلد الحادى عشر
العدد الأول
ربيع ١٩٩٢
الطبعة الثانية

● فى هذا العدد :

الأدب والحـــرية

(الجـــزء الأول)

فصول: عدد جديد ومرحلة جديدة

مع هذا العدد الجديد من مجلة « **فصول** » تبدأ هذه القلعة الثقافية مرحلة جديدة من عمرها ، برئاسة الزميل الناقد الكبير الدكتور **جابر عصفور** ، تعاونه الزميلة الدكتورة **هدى وصفى** نائباً لرئيس التحرير. وتسهم معهما نخبة من كبار النقاد وأساتذة الجامعات الذين يمارسون النقد الأدبى دراسةً وتدريساً وبحثاً داخل أسوار الجامعة وخارجها ، ويشكلون الفكر النقدى المعاصر فى مصر والعالم العربى ..

وعلى مدى عشر سنوات ، لعبت « **فصول** » برئاسة الدكتور **عز الدين اسماعيل** دوراً حيوياً بالغ الأهمية فى حياتنا النقدية ، فقد استطاعت أن تصنع الأرضية النظرية والتطبيقية للفكر النقدى العربى ، وقدمت المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة فى مصر والعالم العربى والخارج ، كما تناولت العديد من قضايا الفكر والإبداع ، وتواصلت مع الفكر النقدى المعاصر عالمياً ، فأرست قواعد جديدة للمصطلح النقدى ، وغرست بذورا طيبة لمصطلح نقدى جديد ، سرعان ما أينعت ، فجنى النقد العربى ثمارها ، فى صورة لم يعرفها النقد العربى التقليدى من قبل ، وقامت ــ قبل ذلك وبعده ــ بأهم وظيفة من وظائف النقد الأدبى بمعناه الواسع ، وهى ــ كما يقول الناقد الإنجليزى ماثيو آرنولد ــ «إشاعة تيار جديد من الأفكار الحقيقية الصادقة » .

واليوم ، تبدأ فصول رحلة جديدة من حياتها بهذه المجموعة الجديدة من كبار المشتغلين بالنقد الأدبى ، على مستوى الجامعة والمجتمع ، وبرئاسة واحد من أبرز وجوهنا الثقافية ، ومن أكثرها احتراما على المستويين المصرى والعربى ، وهو الأستاذ الدكتور **جابر عصفور** ، لتواصل بذلك رسالتها فى تقليب التربة الثقافية ، وصولا إلى ثمار أخصب وأروع ، وإرساء لدعائم حركة نقدية جديدة لاغنى عنها لظهور الإبداع العظيم ، تعتمد على الروح العلمية ، والمغامرة الفكرية والخيال النقدى الخصب ، والتلامس مع القضايا الحقيقية للفكر والأدب والإبداع .

وكلى ثقة فى أن « فصول » فى مرحلتها الجديدة سوف تكون قلعة حقيقية للفكر الحر الديموقراطى، والتناول العلمى الدقيق لمختلف قضايا الفكر والأدب والإبداع على المستويين النظرى والتطبيقى ، فتسهم بذلك إسهاماً أصيلا فى تشكيل ملامح ثقافتنا الجديدة ، ليس فى مصر وحدها وإنما على امتداد الوطن العربى كله .

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

هذه المجلة
وهذا العدد



في هذا العدد، تستهل «فصول» رحلة جديدة من حياتها ، بعد أن مرّ أكثر من عشر سنوات على صدور عددها الأول في أكتوبر ١٩٨٠ . والرحلة الجديدة ليست منفصلة عن الرحلة السابقة ، بل هي استمرار لها بأكثر من معنى ، وتأكيد لها بأكثر من دلالة ، فهي انطلاق مما تحقق من جهد ، وابتداءً مما تأصّل من إنجاز ، وأمل في الإضافة إلى الموجب من هذا الجهد وذلك الإنجاز ، ورغبةٌ في المضي بالإضافة إلى تخوم أبعد ، في آفاق الحلم الذي بدأت به هذه المجلة ، حتى من قبل أن تتجسد في أوراق العدد الأول ، في أكتوبر عام ١٩٨٠ . لقد بدأت هذه المجلة حلما راود أذهان طليعة مثقفي هذه الأمة ، في بحثهم عن أداة جديدة لتوصيل فكرهم الأدبي «الحديث» ، وفي سعيهم لإيجاد وسيلة تسهم في تأكيد الوصل بين تصورانهم النقدية المتغيرة والواقع الأدبي المتحول بدوره ؛ وفي تطلعهم إلى تأسيس حوار من نوع مختلف ، يحقق إضافات كمية وكيفية ، من منظور المستويات المتعددة الأبعاد للعلاقة المعقدة بين الأطراف الثلاثة : التراث الإبداعي ـ الفكري للأمة بكل اتجاهاته؛ والحاضر الإبداعي ـ الفكري المتغاير الخواص للأنا القومية التي تسعى إلى التحرر من التبعية والاتباع بكل أنواعهما ، والمنجزات الإبداعية ـ الفكرية التي لايمكن تجاهلها في عالمنا المعاصر ، والتي يضيفها ـ على نحو متصاعد ، متسارع ـ «الآخر» المتقدم، المتعدد الهوية والأجناس والمذاهب والنظريات .

وكان **صلاح عبدالصبور** (٣ مايو ١٩٣١ ـ ١٤ أغسطس ١٩٨١) واحدا من هذه الطليعة ، تلح عليه فكرة هذا البحث والسعى والتطلع ، ويتشوف إلى مجلة فصلية ، تتولى دور « **المدفعية الثقيلة**» فى النقد الأدبى ، وتأخذ على عاتقها تأصيل الخطاب النقدى الجديد الذى أخذت تظهر وعوده منذ مطالع السبعينيات . وكان صلاح عبدالصبور يجد ما يماثل تشوفه لدى أقرانه وتلامذته من أعضاء الجمعية الأدبية المصرية ، فى أمسياتها التى كانت تنعقد كل ثلاثاء ، وأرجو أن لاتنقطع ، فى مكتب الصديق العزيز والأستاذ الكريم **فاروق خورشيد** . وبعد أن تولى صلاح عبدالصبور مسؤولية الإشراف على الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عمل على تحويل الحلم إلى حقيقة ، واتفق مع صديقه الحميم عز الدين اسماعيل على رئاسة تحرير هذه المجلة، يعاونه فى ذلك الأخ الصديق صلاح فضل وكاتب هذه السطور ، بوصفهما نائبين لرئيس التحرير . وصدرت « **فصول** » فى أكتوبر ١٩٨٠، وبدأ العدد الأول بمشكلات التراث ، ولحق به العدد الثانى عن اتجاهات النقد الأدبى المعاصر ، وذلك لكى تصل المجلة بين تراث النقد الأدبى وحاضره ، وتؤسس للحوار الذى كان وجودها وسيلة من وسائل تحقيقه ، انطلاقا من مشكلات « الواقع الأدبى » التى انطوت عليها « **فصول**» منذ عددها الأول .

ولم يتركنا **صلاح عبدالصبور** فى كل مراحل الإعداد لهذه المجلة . اختار معنا اسمها ، وفكّر معنا فى الصيغ التى يمكن أن تواجه بها قراءها ، وأسهم معنا فى بلورة الأصول الأساسية لِمَا أصبح «استراتيجية» لهذه المجلة . وأزاح كل العقبات التي واجهتنا ، وجنبنا الكثير من المشكلات التى كان يمكن أن تواجهنا . وكان دعمه فى ذلك كله بلا حدود ، وعطاؤه نابعا ، دائما ، من إيمانه العميق بضرورة تأسيس ثقافة ، تنتقل بالوطن العربى من مهاوى التخلف إلى آفاق التقدم . رحمة الله عليه ، فمن أفضاله العديدة وإنجازاته التى لاتنكر ، أنه كان الأب الروحى الذى لولاه ما صدرت هذه المجلة .

وقد غادرنا صلاح عبدالصبور فى الرابع عشر من أغسطس ١٩٨١ ، والعدد الرابع من هذه المجلة فى المطبعة ، ولم يصدر هذا العدد ـ عن « قضايا الشعر العربى » ـ إلا بعد أن حمل نعي مؤسس هذه المجلة ، وأحد مؤسسي حركة الشعر العربى الحر كلها . وتولى أستاذنا الدكتور **عزالدين اسماعيل** الإشراف على هيئة الكتاب ، ثم انتقل إلى الإشراف على أكاديمية الفنون ، وظل رئيسا لها إلى أن تركها بعد أن بلغ الستين من عمره المديد بإذن الله . وظل عز الدين اسماعيل ـ لأكثر من عشر سنوات ـ حريصا على

«فصول» حرصه على الحلم الذى انطلقت منه ، فلم يبخل عليها بوقته وجهده ، منذ أن صدر عددها الأول فى أكتوبر ١٩٨٠ إلى أن صدر عددها السابق فى فبراير من هذا العام . ولقد ظلت هذه المجلة فى الصدارة من شواغله ، ونرجو أن تظل كذلك ، وأن لاينقطع تواصله بالكتابة مع قرائها ، فمن يقومون على تحرير هذه المجلة هم تلامذته الذين كانت أيديهم يده فى مبتدى أمر هذه المجلة .

ومن الوفاء للتقاليد العلمية التى نشرف بالانتماء إليها ، قبل تقاليد الوفاء الشخصى لأستاذنا عز الدين اسماعيل الذى نحمل له كل التقدير ، أن نؤكد الدور الذى قامت به هذه المجلة ، تحت إشرافه ، وبمساعدة كل من عاونه ، وأن نقرر أنها مضت فى تحقيق الحلم الذى انطلقت منه إلى إنجاز لابد من تسجيله بالإعزاز والفخر . لقد أسهمت هذه المجلة فى تأصيل الخطاب النقدى الجديد ، والتعريف باتجاهاته ، وإشاعة مصطلحاته . وأتاحت لطائفة من الأصوات الجديدة ، فى النقد الأدبى، أن تتواصل بفكرها الجديد مع قراء الوطن العربى من المحيط إلى الخليج . وكانت ملتقى نقديا قوميا ، تضافرت فيه جهود نقاد مصر وأقرانهم فى كل أقطار الوطن العربى ، بل خارج حدود الوطن العربى ، دون تفرقة أو تمييز . وكان سعى المجلة فى أن تكون ملتقى قوميا للفكر الأدبى ، فى حواره الخلاّق ، يوازى سعيها فى أن تكون ملتقى إنسانيا لكل اتجاهات النقد الأدبى فى العالم كله . وبقدر حرصها على فتح الأبواب المغلقة ، بين مختلف التيارات النقدية ، كانت ساحة مفتوحة لأنواع متعددة من التجريب النقدى الذى خلف صدمات حداثية متعددة الأثر فى قرائها . ولم تكف هذه المجلة عن الإنصات إلى نبض الواقع الأدبى ، فى إيقاعه المتغير ، دائما ، وفى تحولاته المتسارعة المتدافعة .

ولابد أن نذكر بالتقدير كل من أعان على الوصول بهذه المجلة إلى ما حققته من إسهام: صلاح فضل الذى يواصل عطاءه فى هذا العدد الجديد ، والذى لم يبخل علينا بعونه ورأيه ولم يعقه عن الإنجاز المباشر معنا سوى عمله الذى نرجو له التوفيق كله فى جامعة البحرين . وسامى خشبة أول مدير لتحرير هذه المجلة ، قبل أن ينتقل منها إلى «إبداع» . واعتدال عثمان التى قدمت للمجلة الكثير من جهدها . والمرحوم أحمد بدوى الذى كان يصل الليل بالنهار مصححا تجارب طباعة المجلة فى سنيها الأولى . وفتحى أحمد الذى أسهم فى الإشراف الفنى . والمرحوم سعد عبدالوهاب الذى لازالت بصماته الإبداعية على هذه المجلة ، والذي كان يضرب للجميع مثالا فريدا للفنان المبدع الذى وهب حياته وإبداعه لما يؤمن به . وغير هؤلاء كثيرون من أساتذتنا الذين لم يبخلوا على هذه المجلة بالرأى

والمشورة : **زكي نجيب محمود ، وسهير القلماوي ، وشوقي ضيف ، وعبد الحميد يونس ، وعبد العزيز الأهواني ، وعبد القادر القط، وفاروق خورشيد ، ولويس عوض ، ومجدي وهبة ، ومصطفى سويف ونجيب محفوظ ، ويحيى حقي .**



إن كل ما حققته «فصول» في رحلتها التي امتدت لأكثر من عشر سنوات هو ما نبدأ منه ، ونحرص عليه ، ونأمل في أن نضيف إليه دون أن ننقص منه ، ونزيد عليه دون أن نتخلى عنه . ويرجع ذلك إلى أن كل العاملين في هذه المجلة ، في رحلتها الجديدة ، هم بضعة من إنجازها ، وينطوون على الحلم الذي انطلقت منه ، ويؤمنون أن هذا الحلم يسلمه جيل إلى جيل ، في حركة عطاء لايتوقف وتواصل لاينقطع ، وفي تطلع دائم صوب المستقبل . المستقبل الذي كان يحلم به صلاح عبد الصبور ، يوم أن تحدث عن :

الزمن الآتي بالنجمين الوضاءين على كفيه
الحرية والعدل

إن الحلم بهذا المستقبل هو ما بدأت به هذه المجلة التي لاتجدد نفسها إلا بالعودة إلى منبعها الذي هو مبعثها ، كأنها العنقاء التي لا تتخلق إلا من رمادها ، ولاتنبعث فتيّة ، عفيّة ، إلا من لهيب تولدها الذاتي . وإذا كنا نبدأ من كل ما تحقق من قبل ، وندين لكل إنجاز سابق ، ونحترمه ونعترف بفضله ، فإننا نعي أننا نبدأ من « **هنا ... والآن** » ، وليس من « **هناك** » أو «**الأمس**» . إن علينا أن نضيف إلى ما نأخذه عن غيرنا ، في الماضي أو في الحاضر ، في تراث «الأنا» أو إنجاز «الآخر» وإلا أضعنا معنى الإبداع الذي يتحاور فيه الوصل مع الفصل ، والاتصال مع الانقطاع. والمؤكد أن الإيمان بالمستقبل الذي نتطلع إليه هو الذي يجعلنا نزداد وعيا بما كانت ـ ولاتزال ـ تمثله هذه المجلة لنا ولغيرنا ، ونزداد يقينا بأنها ليست ملكا لفرد ، كأنها إرث شخصي ، أو حكرا على جماعة ، كأنها منشور حزبي ، بل هي ملك لكل الطامحين، الجادين ، من أبناء هذه الأمة ، بمختلف اتجاهاتها وتياراتها ، وهي تمد إليهم جميعا يدها ، وتفرد لهم كل صفحاتها ، دون تفضيل لأحد على أحد إلا بالعلم الذي لاينفصل عن جدية الاجتهاد وأصالة المحاولة ، والتشوف إلى الإضافة والرغبة في

الاكتشاف ، والإيمان بالحوار واحترام حق المخالفة ، فما من أحد يحتكر المعرفة ، أو ينماز عن غيره بثلج اليقين .



ولقد دفعنا ذلك إلى أن لانقوم بأى تغيير أو تعديل أو إضافة ، فى شكل هذه المجلة وقطعها وتبويبها ومحاور تركيزها ، إلا بعد أن نسأل الذين يملكونها ، والذين تدين لهم بالوجود ، كتابا وقراء . فأرسلنا مئات من الخطابات إلى هؤلاء القراء والكتاب ، فى كل أنحاء الوطن العربى ، وخارج حدوده ، نسأل الرأى ونطلب المقترح . وكانت سعادتنا غامرة لحماسة الاستجابة من كتاب هذه المجلة وقرائها فى كل مكان . لهم منّا جميعا الشكر علي حسن ظنهم ، والتقدير لكل مقترحاتهم . ولقد آثرنا البدء ، فى التغيير ، بما أجمعت عليه أغلب الاستجابات التى تلقيناها عن حجم المجلة وقطعها ، تبويبها وترتيبها ، تعديل أولويات محاورها . وكل ما سوف يلحظه الكتاب والقراء من تغيير ، فى هذه المجلة ، فهو منهم ، وإليهم يرجع فضله لو أحسنا تنفيذه ، وعلينا لومه لو أخطأنا فى الاجتهاد .

ولقد اقنعتنا الاستجابات الرائعة التى تلقيناها من الكتاب والقراء بصواب اختيارنا «**الأدب والحرية**» محورا للعدد الجديد ، فالحرية سؤال إبداع ووجود فى الوقت نفسه . إن الحرية ، أولا ، هى الجناح الذى يحمل (مع «العدل») طائر المستقبل إلى آفاق من التقدم الذى لايحدّه حدّ . وهى ، ثانيا، مطلب مبدعى الأمة العربية ومفكريها ، قبل أن يكتب **عبدالرحمن الكواكبى** عن « طبائع الاستبداد » وبعد أن صاغ **صلاح عبدالصبور** أحلامه عن الزمن الآتى بالنجمين الوضاءين على كفيه : **الحرية والعدل** . وهى أخيرا ، الشرط الأول لازدهار أى نقد أدبى ، منذ أن علمنا طه حسين أن الحرية ضرورة للحياة العقلية والإبداعية كلها . والحق أننا استعرنا عنوان هذا العدد من كتابات طه حسين نفسها ، لنبين عن تواصلنا مع تراثنا التنويرى فى النقد الأدبى ، وتطلعنا إلى الإضافة إليه فى الوقت نفسه . لقد بدأنا من حيث انتهى طه حسين ، عام ١٩٢٧ ، فى مختتم حديثه عن « **الحرية والأدب** » فى بحثه «**فى الأدب الجاهلى**» حين قال :

« هذه الحرية التى نطلبها للأدب لن تنال لأننا نتمناها ، فنحن نستطيع أن نتمنى، وما كان الأمل وحده منتجا ، وما كان يكفى أن تتمنى لتحقق أمانيك . إنما ننال هذه

الحرية يوم نأخذها بأنفسنا لا ننتظر أن تمنحنا إياها سلطة ما ؛ فقد أراد الله أن تكون هذه الحرية حقا للعلم ، وقد أراد الله أن تكون مصر بلدا متحضرا يتمتع بالحرية فى ظل الدستور والقانون» .

واخترنا أن تبدأ هذه المجلة رحلتها الجديدة بأن تسهم فى أن ننال جميعا هذه الحرية التى يتحدث عنها طه حسين ، بأن يأخذها كتاب هذه المجلة بأنفسهم ، ويتناولوها فى تحليلاتهم ويمارسوها بأقلامهم ، فى مجالات النقد الأدبى ، نظرا وتطبيقا ، بكل اتجاهاتهم ومذاهبهم .

٤

إن مهمة « فصول » تتجاوز المفرد إلى الجمع ، والعقد من السنوات إلى العقود من الزمان ، والحلم الذى تسعى إلى تحقيقه يربطها بكل جهد جاد ، يسعى إلى تأسيس خطاب نقدى جديد ، فى كل قطر من أقطار الوطن العربى ، ويصلها ـ وصل المتابعة اليقظة والإضافة المنتجة ـ بكل إبداع أدبى أو فكرى ، فى كل بقعة من بقاع العالم المعاصر الذى نعيش فيه . وهى تفتح صفحاتها لكل تجريب نقدى يؤسس تقنيات واعدة؛ وكل قراءة كاشفة لاتقنع بما هو متاح ، أو مبذول ، أو معطى ؛ وكل تأصيل أو تنظير يطمح إلى أفق مغاير من العطاء .

وإذا انحازت هذه المجلة إلى شئ ، فى رحلتها الجديدة ، فإنما تنحاز إلى حرية كتابها فى الاجتهاد، وحرية قرائها في الحوار مع هذا الاجتهاد ، وحريتها هى فى أن تكون مع الحرية التى تعنى الإبداع .

رئيس التحرير

الأدب والحرية

شكرى عياد

الحرية ـ مفهوما مطلقا ـ لا وجود لها إلا فى الذهن . أما فى الواقع فلا توجد إلا حرّيات نسبية . لأن نقيضها « الضرورة » مصاحب لها دائما ، من أحط حالات الجسم إلى أسمى سبحات الروح . وقديماً تصور اليونان أن الضرورة (أنانكى) قانون لا يفلت من سلطانه حتى الآلهة !

ولكن مشكلة الحرية تتمثل لنا فى أشد صورها مأساوية حين تشير إلى علاقة سلبية بين الكاتب والسلطة . ومراكز السلطة فى المجتمع كثيرة ، تهيمن عليها السلطة الكبرى ؛ سلطة الدولة . ولا تكمن المأساة فى أن سلطة الدولة يمكن أن تكون مطلقة وغاشمة ؛ فسلطة الدولة مهما تكن غاشمة أو ظالمة فإنها لا يمكن أن تكون مطلقة . بل إن مبدأ « الضرورة » المناقض لمبدأ « الحرية » لا يتمثل فى شىء كما يتمثل فى أعمال الدولة . وقاعدة أن السياسة هى فن الممكن قاعدة صحيحة فى كل عصر وفى كل مكان . لقد أخطأ هيجل عندما زعم أن الدولة تصور درجة من درجات المطلق ، وتعبر فى مختلف صورها عن مستويات متصاعدة للحرية ـ حرية الإنسان . بل إن المشاهد والثابت من عبر الماضى والحاضر هو أنها على العكس من ذلك تماما ؛ فهى قائمة على مبدأ الضرورة ، ولا تزال الدولة تضع مختلف القيود على الحرّيات ، بحيث تبقى ممارسة الحرية خاضعة أبداً لما تقرره الضرورة . لا تشغل أكثر من الحيز الذى تسمح به مولاتها الضرورة .

أما الكاتب ـ وأعنى به المفكر الفنان الذى يذيع فكره على الناس بمختلف الطرق ـ فمكانه بإزاء الدولة كمكان الحرية بإزاء الضرورة . الكاتب لا يقبل من القيود إلا ما هو أصيل فى بنية الفكر أو بنية الفن ، وما يفرضه على نفسه كى يتمكن من إيصال فكره وفنه للناس . وحتى هذه القيود لا يقبلها إلا وهو فى صراع أليم مع ذاته ، ولكنه قد يشعر بشىء من الراحة إذا رأى أنه استطاع أن يمتلىء ولو لحظة بمعنى الحرية ، وأن يوحى إلى الناس ـ ولو لمحاً ـ بسر هذا المعنى وسحره .

والدولة تخاف هذه الحرية ، لأنها تخاف أن تغرى الناس بالتمرد على ما تلزمهم إياه من قيود الضرورة . ولذلك تنظر إلى الكاتب بعين الريبة . يقال إن ستالين لم يكن يخاف سوى الكتاب . وقد جعل على الكتاب وزيراً أو خفيراً . ولذلك كان من شأن الكتابة فى عهده ما كان ؛ فأجود الكتابات فى عهده ـ وهو قليل ـ ما لم ترض عنه الدولة ، وأقل هذا القليل ما تمكن مقارنته بما خلفه العمالقة الروس فى العهد القيصرى . ولم يكن العهد القيصرى أقل استبداداً ولكنه كان يحسب الأدب ترفيها وتسلية ، ولا يعرف من عظيم خطره ما عرفه ستالين .

وهذا ما يضاعف مأساة الكاتب فى العصر الحاضر . فقد بات الغريمان على معرفة عميقة كل بالآخر . وكلٌ يرى أنه على الحق . هل يمكن أن ترى البشرية عصراً تعتز فيه الدولة بالكاتب ، لأنها ترى فيه الحارس الأمين على شعلة الحرية ، شعلة المثل الأعلى ، التى إن خمدت سقطت الدولة فريسة للضرورة ، وديست بالأقدام ؟

الشروط الاجتماعية للإبـــــداع

مصطفى سويف

مقدمة :

يوشك الحديث عن الإبداع أن يكون اهتماما بأمر شديد الفردية ؛ فما أكثر الكلام عن الأسس النفسية (الفردية) للإبداع ، وما أندر الأسماء البارزة التى يرد ذكرها فى الصحف وفى أجهزة الإعلام باعتبارها علامات على طريق الإبداع الأدبى أو الفنى ، وما أبعد المسافة التى يشعر بها الشخص العادى فاصلةً بينه وأمثاله من ناحية وأولئك المبدعين المبرزين من ناحية أخرى . هذه الشواهد وغيرها كثير مسئولة بصورة أو بأخرى عما أشيع فى المناخ الفكرى السائد من أن الحديث عن الإبداع إنما يتناول أمراً شديد الفردية .

صحيح أن البعض يرون فى هذا الأمر الفردى بُعداً اجتماعيا ، ولكنهم فى معظم الأحيان يرون أن هذا البعد قائم من ناحية المصب لا من ناحية المنبع . فهم يتكلمون عن التلقى أو الاستقبال الاجتماعى للعمل الإبداعى ، ويرون أن هذا العنصر هو الحلقة الأخيرة لخطوات الفعل الإبداعى . بمعنى أن الإبداع بمعناه الحقيقي لايكتمل إلا أن تكون له رسالة اجتماعية ، سواء أكانت هذه الرسالة متمثلة فى تعديل البنية المعنوية للمجتمع ، كما فى حالة الإبداع الفنى والأدبى ، أم كانت متمثلة فى تغيير وجه الحياة المادية للمجتمع ، كما هو الحال فى الإبداع العلمى والتكنولوجى .

ومع أن الحديث عن الرسالة الاجتماعية للإبداع بأنواعه المختلفة مسألة بالغة الأهمية ، وقد لقيت من العناية ماهى جديرة به عند كثير من الكتّاب ، فإن الحديث عن الشروط الاجتماعية للإبداع ، وهو الذى يضع البعد الاجتماعى عند المنبع ، لايقل عن ذلك أهمية ، وقد آن الأوان لكى ينصرف بعض الجهد إلى هذا الأمر فيعيد إلى الدراسة العلمية للإبداع والمبدعين توازنها وتكاملها : فالإبداع أو الابتكار أو الاختراع ، أو الاكتشاف ، أيًا كان الاسم الذى نتداوله،إنما يشير إلى ظاهرة بشرية ، مهما قيل فيها ، فهى فى نهاية الأمر تصدر عن أشخاص يعيشون فى واقع اجتماعي بعينه ، ويتأثرون بما ينطوى عليه هذا الواقع سلبا وإيجاباً . وليس صحيحا على إطلاقه القول بأن شعلة العبقرية كفيلة بالتغلب على سلبيات البيئة ، ولكن الصحيح أن صدق هذا القول لايتعدى حدوداً بعينها مهما اتسعت . والصحيح أيضا أن المجتمع مسئول بشكل ما ، وبدرجة ما ، عن ثروته من النابغين والمبدعين،لأنه وإن لم يكن قادرا على تقديم الشروط

الكافية لقيام نهضة إبداعية بين جنباته ، فهو قادر على تقديم الشروط الضرورية لقيام هذه النهضة،وتتكفل الاستعدادات النفسية بتقديم بقية الشروط . ولكى ندرك وزن المسئولية الملقاة على عاتق المجتمع فى هذا الصدد ، يكفى أن نعيد صياغة الحقيقة السابقة بمايبرز مرادنا ، فنقول : صحيح أن المجتمع لايستطيع أن يخلق العبقرية ، لكنه يستطيع أن يقتلها . لهذه الأسباب مجتمعة رأينا أن نكرس هذا المقال للحديث عن الشروط الاجتماعية للإبداع . إن القضية الحقيقية التى يجب أن تؤرقنا هى أن الإبداع (من وجهة النظر الاجتماعية) ضرورة يقتضيها حفظ البقاء الاجتماعى . كان الأمر كذلك دائما . وأصبح كذلك بصورة أشد إلحاحا فى العصر الحديث ، فى هذه الأيام وفى هذه الأعوام . ومادام الإبداع ضرورة بهذا المعنى فقد وجب بكل المعايير أن نكشف عن شروطه وأن نمكّن لها ما استطعنا إلى ذلك سبيلا . وقد كثر الحديث عن الشروط النفسية للإبداع ، ولكن الشروط الاجتماعية للإبداع قلما تنصرف إليها جهود الباحثين والكتاب .

سوف نبدأ بحديث مقتضب عن بعض خصائص التفكير الإبداعى ، وسوف ننتقى من بين هذه الخصائص مايبرز بصورة لا لبس فيها أهمية توفر شروط اجتماعية بعينها حول المبدعين . ثم ننصرف فى بقية المقال إلى بيان حقيقة الدور الذى تقوم به هذه الشروط فى تيسير الإبداع ، ودعمه ، وتنشيطه .

بعض خصائص التفكير الإبداعى :

يعتبر اهتمام علماء النفس بدراسات التفكير الإبداعى ، والسلوك الإبداعى بوجه عام ، إحدى العلامات المميزة لجهودهم فى النصف الثانى من القرن العشرين . فقد نشطت هذه الجهود فى كثير من دول العالم بعد الحرب العالمية الثانية ، حتى لقد أصبح المنشور منها يعد بالآلاف فعلا لا مجازا . وكانت مصر من أشد الدول تبكيرا فى العناية بهذا الموضوع ، واتصلت عنايتها هذه إلى وقت قريب ، بحيث بلغ رصيدها فى هذا المجال بضع عشرات من البحوث رفيعة المستوى ، سواء من حيث التمكن المنهجى ،أومن حيث الوزن النسبى للنتائج فى سياق التراث العلمى للموضوع . ويكفى أن نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر بعضا من أعمال عبد الحليم محمود ، وزين العابدين درويش ، ومصرى حنورة ، ومحيى الدين حسين ، وشاكر عبد الحميد .

وغنى عن البيان أن هذه الدراسات المستفيضة انتهت إلى حصيلة من النتائج لاتكاد تقع تحت حصر . ولكننا نكتفى من هذا الكم الكبير بذكر عدد محدود من الحقائق التى التقت عندها معظم الدراسات المحلية والعالمية ، وهى حقائق تتعلق بالخصائص الكبرى للتفكير الإبداعى ، وفى مقدمتها ثلاث ، هى :

- الحساسية المرهفة لإدراك ماتنطوى عليه مواقف الحياة المختلفة من ثغرات أو مشكلات . وتعتبر هذه الحقيقة نقطة الانطلاق للتفكير المبدع . وجدير بالذكر أن رؤية المبدع للثغرات على هذا النحو قد لايشاركه فيها أحد ممن يحيطون به ، بل الغالب أن يكون الأمر كذلك . وجدير بالذكر أيضا أن الاختلاف فى الرؤية بينه وبينهم قلما يظل اختلافا على المستوى المعرفى فحسب ، بل إنه يكون أشمل من ذلك ، إذ ينطوى على تصدع فى العلاقات الإنسانية التى تربطه بمن حوله ، علاقات التعاطف والانتماء المتبادل . ويزداد هذا التصدع خطراً بقدر مايستثيره اختلاف الرؤية من صدامات متوالية ومتعددة المستويات . بل إن الرؤية نفسها تزداد افتراقا عن رؤيتهم كلما ازدادت الصدامات إلحاحا . ولا نلبث أن نكتشف أن هذه الرؤية أو هذه النظرة للأمور لم تكن مجرد عملية معرفية ، بل كانت منظومة مركبة من عناصر معرفية ، (تتجمع حول معانى الصواب والخطأ) ، وعناصر وجدانية قيمية ، (تتآلف حول مشاعر الرغبة والمفاضلة) ، وعناصر دافعية (تشير إلى التوجه الواجب للفعل) .

هذه هى الخاصية الأولى والمنطق الأول للفكر والسلوك الإبداعى . ومع أن معظم الحديث فى مقالنا الراهن سوف ينصب على المقتضيات الاجتماعية لهذه الخاصية ، فقد يكون من الحكمة أن نشير إلى جانبين آخرين من جوانب التفكير الإبداعى لما يمكن أن يترتب على تقديمها ووصفهما من مزيد من تأكيد المعانى والدلالات المرتبطة بخاصية «الحساسية لإدراك الثغرات والمشكلات»، وذلك لما بينها وبين هذين الجانبين

من تساند متبادل وتفاعل متعدد المستويات . هذان الجانبان هما :

ـ المرونة : ويقصد بها القدرة على تغيير زاوية النظر إلى الموضوع الذى يتناوله التفكير . وتبدو هذه الوظيفة فى أبسط صورها وأشدها «سيولة» فى ألعاب الأطفال ، عندما يحوّلون الكرسى أو عصا المكنسة إلى حصان يمتطونه أو دراجة بخارية يتسابقون بوساطتها فيما بينهم . وتبدو فى أرقى صورها عند المكتشفين والمبتكرين ، حيث تقوم جهودهم على تقديم منظور جديد ، فى إطار جديد لموضوع قديم ، ويتلخص الابتكار فى عملية تفكيك لكيان مألوف ، إلى أجزائه الأولية ، ثم إعادة تركيبها فى سياق علاقات جديدة تؤدى إلى ظهور كيان جديد غير مألوف . ومن هنا يقال إن جزءاً كبيرا من تجليات المرونة ، إنما يبدو فى وضع تعريفات جديدة لموضوعات قديمة .

ـ الأصالة : ويقصد بها تفضيل البحث عن الحلول غير المسبوقة للمشكلات المطروحة ،و تفضيل ذلك على الأخذ بالحلول الشائعة أو التقليدية . والأصالة ضد المجاراة والامتثال . وجدير بالذكر أن النسبة الغالبة من الأشخاص يميلون إلى الأخذ بالحلول النمطية ، والدفاع عنها ، والدعوة إلى تبنّيها ، كل ذلك بحماس يبلغ حد الغضب العنيف أحيانا .

على ضوء هذا التحديد لخاصيتى (أو وظيفتى) المرونة والأصالة، يتضح كم هما مساندتان للخاصية الأولى ، ومتداخلتان معها . ولايعنى الانصراف بعد ذلك فى المقال الراهن إلى تركيز الضوء على خاصية الحساسية لإدراك الثغرات والمشكلات أنها وحدها الجديرة بالاهتمام عند الكلام عن الشروط الاجتماعية للإبداع . ولكن مقصدنا هو الحرص على الابتعاد عن التشتيت وربما أتيح لنا فى المستقبل القريب أن نفرد لكل من المرونة والأصالة مقالا يوفيهما حقهما فيما يتعلق ببيان الشروط الاجتماعية المواتية ، والشروط المعاكسة لكل منهما .

الشروط الاجتماعية للإبداع :

هناك عدد كبير من الشروط الاجتماعية التى تتدخل بالتنشيط أو بالتعويق فيما يتعلق بانطلاق التفكير الإبداعى . وهى تتدخل بطرق مختلفة ، وبأوزان متباينة . ويملك علماء السلوك الآن من أساليب البحث والتحليل مايسمح بتحديد هذه الشروط وتعيين أوزانها بدرجة عالية من الموضوعية . ولكن ، كما أننا تحاشينا أن نقدم حصرا شاملا بجميع أبعاد التفكير الإبداعى ، سعيا وراء تركيز الحديث ، فكذلك نترك جانبا مطلب الحصر الشامل للشروط الاجتماعية ونعمد إلى الحديث عن أهم تلك الشروط ابتغاء تقديم حديث خالص من عوامل التشتيت .

نبدأ أولا بمقدمة لابد من استهلال الحديث بها ، لأن فهمها وتقديرها حق قدرها شرط لابد منه لسلامة النظر فى طبيعة العلاقة بين التفكير الإبداعى وشروطه الاجتماعية .

أولا :

يحسن التنبه إلى أن العلاقة بين الإبداع وتلك الشروط علاقة دينامية ؛ بمعنى أنها علاقة فعل وانفعال ، وليست علاقة تجاور أو تتابع أو تماس على السطح . إن السياق الاجتماعى لايمكن تشبيهه بالوعاء الذى يحتوى الفرد بداخله . بل الواجب أن نشبّهه بمجال ضوئى ، كأن الأفراد أجسام نصف شفافة تسبح فى هذا المجال ، هذا تشبيه يتفق إلى حد كبير مع مانلاحظه فى الواقع الحى كما نعيشه . وأفضل منه التشبيه بالغلاف الجوى يكتنف الكائنات الحية ، فهو يحيط بها ، وينفذ فيها ، ولايقتصر أمره على ذلك بل يمتد إلى إحداث تغييرات جوهرية فى أنسجتها ، بحيث يتوقف جزء كبير من نشاطها الحى على ماينفذ فيها كما وكيفا .

ثانيا :

يضاف إلى الحقيقة السابقة أن ماينفذ من البيئة المادية إلى داخل الكائن يفقد هويته الأصلية ويستحيل إلى جزء من هوية الكائن الذى نفذ فيه . فالأوكسيجين الذى ينفذ إلى داخل الحيوان أو الإنسان يصبح جزءاً لايتجزأ من كيمياء الدم ، والضوء الذى ينفذ فى النبات يصبح جزءا لايتجزأ من عملية التمثيل الكلوروفيلى ونواتجها . والكلام الذى يقع على مسامع الوليد البشرى منذ الأيام الأولى لولادته تنفذ أنماطه إلى نسيجه العصبى لتصبح جزءاً جوهريا فى عملية برمجة هذا الوليد ليصير كائنا ينطق باللغة (وبلغة بعينها) . ولولا الأوكسيجين ،

والضوء ، والكلام ، لما استمر تدفق الدم يحمل شعلة الحياة ، ولا وجد النبات سبيلا إلى تكوين پلاستيداته الخضراء ، أساس كيانه النباتى ، ولانطق الطفل بالكلام ، أساس كيانه الإنسانى .

من هاتين الحقيقتين معاً ، يتضح كيف أن العلاقة بين الخارج والداخل ، (الخارج المادى والاجتماعى ، والداخل المادى والعصبى / النفسى) علاقة على درجة عالية من التعقد والتوثق . ويكفى أن نفكر فى نشوء اللغة وارتقائها عند الطفل ، أو فى بزوغ الضمير وتبلوره (أو مانسميه أحيانا سُلّم القيم الأخلاقية) ، أو فى بزوغ الأنا (نواة الشخصية) حتى ندرك أن الخارج والداخل على درجة عالية من التواصل ، تجعل الداخل مشروطا بالخارج إلى حد كبير ، بل تكشف عن أن قدراً كبيراً من «الداخل» ليس سوى هذا الكيان الاجتماعى المحيط وقد تحول إلى شفرة عصبية نفسية . ولايعنى ذلك أن «الداخل» لايرتد على «الخارج» ليؤثر فيه ويعيد تشكيله ، ولكن تلك قصة أخرى لا محل للخوض فيها فى هذا السياق .

لم يكن بدٌّ من هذا الاستهلال حتى يرسخ فى عقل القارىء ووجدانه عالم المعانى والدلالات التى نرجو توصيلها عن الشروط الاجتماعية للتفكير والسلوك الإبداعى .

أما بعد ــ فثمة ثلاثة شروط اجتماعية للإبداع تعتبر بالغة الأهمية ؛ هى :

التسامح tolerance ، والمطاوعة (أو القابلية للتشكل) plasticity ، والتنشيط activation

ومرة أخرى لن نتحدث فى هذا المقال عن الشروط الثلاثة ، ولكننا سنكرّس المقال كله لتفصيل القول فى شرط التسامح ، طبيعته، وماينطوى عليه من مكونات أساسية ، وكيف تتدخل هذه المكونات لتنشيط الحساسية لإدراك الثغرات أو المشكلات ، أو لتثبيطها ، فيكون فى ذلك إيذان ببدء مسيرة الإبداع أو بوأدها .

التسامح :

يشيع استخدام هذا المصطلح فى فرع علم النفس الاجتماعى ، وفرع بحوث الشخصية ، من بين فروع علم النفس الحديث . وكان أول ذيوعه منذ أواسط الخمسينيات . ويشار به إلى نوع معين من السلوك يقوم أساسا على «التقبُّل الإيجابى للاختلاف» ، أى أن أتقبل حقيقة أن «الآخر» يختلف عنى فى الرأى وفى الاتجاه ، وأن أشكّل سلوكى آخذاً فى الاعتبار هذه الحقيقة ، بالإضافة إلى حقيقة أخرى أساسية هى أننى لابد أن أبقى على درجة من التعاون معه لأننا مضطران إلى العيش معاً فى حقل اجتماعى واحد (مجتمع واحد ، أو مجال عمل واحد ، أو أسرة واحدة . . . الخ) ، فإذا أمكن تحقيق ذلك كانت المحصّلة النهائية هى صدور «السلوك الاجتماعى التكاملى» ، وهو المصطلح الذى صكّه هارولد أندرسون فى أواخر الثلاثينيات ، مميزا بينه وبين السلوك التسلطى ، وهو السلوك الذى يقوم على (أو يهدف إلى) محو مايميز «الآخر» أو يجعله متفرداً .

ولمزيد من الفهم والتعمق يمكن للقارىء أن يتصور التسامح واحدا من الأبعاد الرئيسية للسلوك الاجتماعى (سلوكنا نحو الآخرين ، أو سلوك الآخرين نحونا) ، وهو بهذا الوصف قابل لأن نمثّل له بتدريج متصل (حسب لغة أهل الاختصاص) . فهناك درجات من التسامح : أعلاها مانسميه بالسلوك الاجتماعى التكاملى الذى يسلّم باختلاف الغير ويدخل ذلك فى حسابه ، وأدناها السلوك التسلطى الذى يتجه إلى قهر الغير إجباراً له على محو هذا الاختلاف . وفيما بين الدرجتين العليا والدنيا تتوزع درجات يتضاءل حظها من الإيجابية ، ويتزايد نحو مزيد من السلبية . ويمكن تصور مضمونها على النحو الآتى : «قبول المناقشة على أساس احتمال الاقتناع» ثم «قبول مبدأ المناقشة فحسب دون توقع لاحتمال الاقتناع» ، ثم «مجرد السماح بالتعبير عن وجهة النظر المخالفة مع تجاهلها وتجاهل مايمكن أن يترتب عليها» ، ثم «عدم السماح بالتعبير عن الرأى المخالف مع التسليم الصامت بوجود الاختلاف» ، يليه «عدم التسليم بالإختلاف حتى ولو كان صامتا» (وهو النهج الذى يسود فى النظم الشمولية الصريحة) ، وأخيرا «الضغط القاهر فى اتجاه المجاراة» .

هذا تصورٌ رأينا أن نقدمه بهذه الدرجة من التفصيل ، لكى يتسنى للقارىء أن يدرك أنه يمكن إدخال أقدار من الضبط لا بأس بها على المقارنة بين الأجواء الاجتماعية المختلفة من

حيث مستويات التسامح التى توفرها لأبنائها أو لمن يتعاملون فى إطارها .

على ضوء هذا الوصف والتحديد لشرط التسامح يمكن للقارىء أن يتصور بيسر بالغ كيف أنه الشرط الأول بين الشروط الاجتماعية للإبداع . وتأتى الأولية ، بل الأولوية ، فى هذا الصدد من كون الخطوة الأولى فى طريق الإبداع (كما يصدر عن الفرد) هى الحساسية المرهفة لإدراك ماتنطوى عليه المواقف المختلفة من ثغرات أو مشكلات . وقد قلنا من قبل إن رؤية المبدع (أو من هو مرشح للإبداع) للثغرات فى مواقف الحياة على هذا النحو قد لايشاركه فيها أحد ممن يحيطون به ، بل الغالب أن يكون الأمر كذلك . إن الأولوية التى تحتلها خطوة الحساسية المرهفة لإدراك ماتنطوى عليه بعض مواقف الحياة من مشكلات بهذه الصورة التى نصفها هى التى تستدعى أن يكون للتسامح مكانة الشرط الاجتماعى الأولى لانطلاق الإبداع . وبقدر مايتعطل هذا الشرط (تعطلا يمكن قياسه على التدريج المتصل الذى أشرنا إليه) تزداد احتمالات تعويق الإبداع .

من هذا المنطلق نفهم كيف أن حجم ثروة المجتمع (أى مجتمع) من الإبداع والمبدعين مرتبط ارتباطا وثيقا بمدى شيوع التسامح كخاصية من خواص السلوك الاجتماعى السائد فيه . صحيح أن الحديث عن جموع المبدعين (مجموع الأدباء والفنانين والعلماءوالمخترعين والمصلحين . . . الخ) شىء والحديث عن المبدع الفرد شىء آخر ، لأن الآثار المترتبة على الأقدار المختلفة لتعطل التسامح بالنسبة لهذا المبدع تختلف عنها بالنسبة لذاك ، فالمسألة لاتتم بصورة آلية . يتعطل التسامح فيتعطل الإبداع عند كل شخص مرشح للإبداع ، بل هناك أنواع وأساليب للمقاومة والتحايل والالتفاف . . الخ ، وهى أساليب تتفاوت كما وكيفا من مبدع إلى آخر . لكن مايهمنا فى هذا الموضع من السياق هو المنظور الاجتماعى للإبداع ، وهو مانسميه دائما مجموع ثروة المجتمع من الإبداع والمبدعين ، بفئاتهم المختلفة (تبعاً لاختلاف مجالات نشاطهم) ، وبمستوياتهم المتباينة ، وبدرجات نموهم المتفاوتة على طريق النضج الاجتماعى . إن الحلبة مليئة بأولئك وهؤلاء ، وأى شائبة تصيب مناخ التسامح لاتلبث آثارها أن تصيب البعض بنوبات من الشعور بالتهدد قد تكون قاضية . والنتيجة أن المعين الذى يضم البراعم والأزهار والثمار يتسرب إليه القحل والموات شيئا فشيئا . ولعل حساب الاحتمالات أن ينبئنا هنا بأن حجم الإصابات التى ستحيق بالبراعم سوف يفوق كثيرا حجم مايصيب الأزهار والثمار . فهل هذا مايمكن أن نرتضيه ؟ وإذا ارتضاه فرد أو قلة من الأفراد ، فهل ترتضيه الإرادة الجماعية ؟ وماذا عن مستقبل الأمة ؟

مقومات التسامح :

نعود فنذكّر القارىء بما قلنا منذ قليل من أن مفهوم «التسامح» كما نستخدمه فى السياق الراهن مستمد من مجال علم النفس الاجتماعى ، وبحوث الشخصية . وهو مجال تنصرف عناية الدارس فيه إلى النظر فى التفاعلات بين الأشخاص بعضهم البعض ، وكذلك بينهم وبين مجتمعاتهم ، للوصول إلى أفضل صياغة ممكنة للقوانين العلمية المنظمة لهذه التفاعلات . فإذا تحولنا من قاموس علم النفس الاجتماعى إلى قاموس السياسة (علما وعملا)،فسوف نجد أن مفهوم التسامح هذا يستحيل إلى مفهوم «الديمقراطية» ؛ وأن مفهوم الديمقراطية لابد من تحليله على محورين ، أحدهما محور علاقة الحاكم بالمحكوم ، أو السلطة بالمواطن . والثانى محور علاقة المواطن بغيره من المواطنين . وسوف نجد أن المحور الأول تحكمه علاقات تدور حول مفهوم «الحرية فى مقابل القهر» ، بينما المحور الثانى تحكمه تفاعلات تدور حول مفهوم «التراضى فى مقابل التناحر» .

ونعود بعد ذلك إلى النظر فيما أوضحناه من قبل عن علاقة التسامح بالإبداع ؛ نعيد النظر فى هذه العلاقة مع إعطاء أنفسنا حرية الحركة بين مفهوم «التسامح» من ناحية ، ومفهومى «الحرية» «والتراضى» من ناحية أخرى . فماذا نرى ؟

فى مقال نشره هادلى كانتريل ، أحد كبار علماء النفس الاجتماعيين فى الولايات المتحدة الأمريكية ، عام ١٩٦٤ ، أى منذ حوالى ثلاثين سنة ، بعنوان «التصميم البشرى»[1] (بمعنى الخطة الأساسية ، أو البرنامج الأساسى الذى فطرت عليه سيكولوجية البشر) يقدم الكاتب تلخيصا بليغاً لبحث حضارى مقارن تم إجراؤه تحت إشرافه فى أربعة عشر بلدا من

(١) [1]the human design

بلدان العالم . ومن المعلوم أن الدراسات الحضارية المقارنة (كما يجريها علماء النفس الاجتماعيون ، وعلماء الأنثروبولوچيا الحضارية) تهتم عادة بموضوعين رئيسيين : أحدهما إبراز أوجه الاختلاف بين السلوكيات فى الشعوب المختلفة فى أطرها الحضارية المتباينة ، وذلك لبيان مدى تنوع أنماط السلوك ، وبالتالى مدى اتساع نطاق المطاوعة البشرية أى قابلية النفوس البشرية للتشكل بأشكال متعددة ، والثانى اكتشاف أوجه التشابه بين سلوكيات هذه الشعوب وذلك للإبانة عن المقام الإنسانى المشترك برغم التباينات الظاهرة . ومن الجلى أن هادلى كانتريل قد انصرف اهتمامه فى الخلاصة التى نحن بصددها إلى الحديث عن المقام المشترك . وقد أحصى أحد عشر بُعداً لهذا المقام أو التصميم الأساسى . وفيما يلى نعرض لثلاثة أبعاد فحسب لأنها هى التى تهمنا فى هذا السياق :

أ ــ الحرية : ينشد الناس جميعا ، حيثما كانوا ، الحرية ، ليمارسوا اختياراتهم التى فى وسعهم أن يصلوا إليها .

ب ــ الكرامة الشخصية : مطلب أساسى للناس أن يمارسوا هويتهم كما يعايشونها ، وهذا مايطلق عليه عادة «الحاجة إلى الكرامة الشخصية» .

حـ ــ تأكيد الأمل : مطلب أساسى للناس كذلك أن يتوفر لهم قدر من الثقة أو اليقين من أن المجتمع الذى ينتمون إليه يحمل لهم درجة معقولة من الأمل بأن طموحاتهم سوف تتحقق .

خلاصة القول أن هادلى كانتريل يقدر أن الإنسان ينزع بطبعه إلى طلب الحرية فى أن يحقق ذاته كما يعيشها ، ويتوقع من مجتمعه أن يتيح له ذلك . وقد خرج الرجل بهذه الحقيقة على ضوء ماجمعه من كم هائل من الحقائق الجزئية من خلال بحوث أجراها فى أربعة عشر مجتمعا . فإذا أخذنا هذه الصيغة العامة وطبقناها على أحوال المبدعين والمبتكرين والمخترعين ... الخ، كان مؤداها أن مطلباً أساسيا لهم أن تكون لهم الحرية فى تحقيق ذواتهم اعتباراً من نقطة البداية ، الحق فى «إدراك أن مواقف معينة فى الحياة تنطوى على ثغرات أو مشكلات» ، فى حين أن الكل من حولهم لايرون ذلك . بعبارة أخرى ، الحرية فى أن يستمسكوا بوجهة نظرهم المخالفة ، وأن يحاولوا تحقيق ذاتهم المبنية على هذه المخالفة .

هكذا كانت بدايات المبدعين جميعا ؛ فى النصف الثانى من القرن السادس عشر . كان كوبرنيكس يرى أن الأرض لايمكن أن تكون مركز الكون ، وهو الأمر الذى كان يعتبر حينئذ من بديهيات علم الفلك ، لكن كوبرنيكس استمسك بحقه فى المخالفة ، وقاده ذلك إلى اكتشاف أن الشمس هى مركز الكون . وفى بداية القرن السابع عشر لم يكن كپلر سعيداً بالتصور السائد بين المحيطين به جميعا من أن مدارات الكواكب فى المجموعة الشمسية مدارات دائرية ، وظل متشبثا بمخالفته ، يحاول أن يحقق ذاته المبدعة من خلالها حتى توصل إلى حقيقة أن المدارات بيضاوية ، وهو ماتبين فيما بعد أنه أقرب إلى الصحة . وفى بداية القرن السابع عشر أيضا كان جاليليو يحاكم لتمسكه بموقف المخالفة إذ يرى أن الأرض هى التى تدور حول محورها ، بينما الجميع من حوله يرون أن الكون هو الذى يدور حول الأرض فى حين أن الأرض ثابتة لاتتحرك . وفى الفترة التاريخية نفسها كان وليم هارڤى غير مقتنع بالتصور السائد من حوله بشأن حركة الدم فى جسم الحيوان والإنسان ، وهو التصور الذى ساد منذ أشاعه جالينوس فى القرن الثانى الميلادى ، وكان يستند إلى تصور مؤداه أن القلب يتكون من غرفتين اثنتين فقط . وظل هارڤى محتفظا بشعوره بأن هذا الوصف ينطوى على ثغرات تجعله غير مقنع إلى أن تمكن من اكتشاف أن القلب يحتوى على أربع غرف ، أذينين وبطينين ، وأنه يوجد بين كل أذين والبطين الذى يقع تحته صمام يسمح بإنفاذ الدم فى اتجاه واحد ، من الأذين إلى البطين ، ومنه يتجه الدم إلى الأوعية الدموية ويتوزع فى الجسم ليعود فى نهاية المطاف إلى الأذين من جديد يُضخ فى البطين وهكذا . بذلك أمكن تصحيح خطأ جسيم كان شائعا فى هذا الموضوع . وعلى هذا النحو تنتظم معظم قصص الإبداع فى دقائقها الحية ، حساسية مرهفة لإدراك ماينطوى عليه الرأى أو الاعتقاد أو المنظور الشائع من ثغرات تجعله غير مقنع ، ويتمسك المبدع بمقتضيات حساسيته ، بوجهة نظره المخالفة للشائع (التى لاتكون فى البداية متبلورة واضحة المعالم ، ولذلك نسميها مجرد حساسية ، أو توسُّم ، لوجود تناقض أو خطأ دفين) . ويمضى فى طريق إبداعه حتى يثبت صحة شكوكه ويبلورها فى وجهة نظر محددة . حدث هذا فى تاريخ تقدم العلوم جميعا ، الفلك ، والطبيعة ،

والبيولوچيا ، والعلوم النفسية والاجتماعية . بل إن هذا الذى نتكلم عنه إنما يحدث لكل باحث علمى أيًا كان مجال تخصصه ومهما يكن مستوى البحث الذى يقدم على إجرائه . هذا ما نسجّله على الباحثين جميعا ، ومانعلّمه لتلاميذنا فى قاعات الدرس (تلاميذ الدراسات العليا بوجه خاص وهم الذين نـعـدُّهـم لـلـحـيـاة الـبـحـثـيـة) ، فـنـعـبـر عنه بقولنا إنهم يجب أن يعنوا بتنمية الحس النقدى لديهم ؛ فإلى جانب التتلمذ على أفكار السابقين والاقتداء بأعمالهم ، ينبغى لهم أن يكتسبوا مهارة النظر النقدى فى أعمال الغير وأفكارهم ، وأن ينمُّوا فى أنفسهم مهارة اكتشاف الثغرات أو التناقضات ، فها هنا معين المشكلات البحثية الجديدة التى ترشحهم لتقديم إبداعهم الذى سوف يسهمون به فى تقديم المعرفة العلمية . ومع أن الأمثلة التى ضربناها حتى الآن مستمدة من تاريخ العلم، فقد اخترناها كذلك عن قصد ، لأن إنجازات الإبداع (التى تبدأ من الخلاف فى الرأى وفى التوجه وأخذ هذا الخلاف مأخذ الجد) فى العلوم تبدو ككيانات محسوسة أكثر من نظائرها فى تاريخ الآداب والفنون .

ومع ذلك فتاريخ الإبداع فى الآداب والفنون لايقل فى حقيقة الأمر واقعية ولايقل فاعلية فى تشكيل حاضر الشعوب ومستقبلها . ولايقل اقتضاء للبدء من موقع المخالفة . وإلا فكيف نفسّر مافعله محمود سامى البارودى ليميز شعره عن أشعار من سبقه من شعراء مصر على امتداد القرنين التاسع عشر والثامن عشر ؟ وكيف نفهم مافعله شوقى ليتميز به عن البارودى ؟ وكيف نصف الجديد الذى جاءت به مدرسة أبولو فى الثلاثينيات والأربعينيات ؟ ثم كيف نصف الإنجاز الذى قدمه بعد ذلك من اصطلحنا على تسميتهم بأصحاب الشعر الحديث ، من أمثال صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، وحسن طلب ؟ ومايقال عن الشعر يقال مايناظره عن النثر ، من جورجى زيدان إلى هيكل ، فيحيى حقى ، ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وجمال الغيطانى ، ويحيى الطاهر عبد الله .

وفى تاريخ الفنون التشكيلية تتكرر القصة ذاتها من حيث هيكلها الأساسى ، التقدم من منطلق المخالفة . لايمكن فهم ماحدث بعد كوربين فى منتصف القرن التاسع عشر إلا إذا فهمنا هذه الحقيقة البسيطة التى تفرض نفسها . ما معنى وماقيمة رينوار وديجا والانطباعيين ؟ ولماذا احتل سيزان مكانته المرموقة فى التأريخ لما تفجر من تيارات فن التصوير المعاصر فى بدايات القرن العشرين ، اعتباراً من بيكاسو وماتيس ومروراً بالتكعيبية والدادائية والسريالية والتنقيط . . . الخ . وفى فن النحت كيف نقدر قيمة رودان ، ثم ما استحدثه هنرى مور ، وچياكومتى ؟ وعندنا فى مصر ، كيف نفهم تاريخنا الفنى المواكب لنهضتنا الحديثة ؟ أى كيف نقوّم الأدوار الإبداعية التى أدّاها كل من محمد حسن ، وأحمد صبرى ، ويوسف كامل ، ومحمود مختار ، ومحمود سعيد ، وحامد ندا ، وعبد الهادى الجزار ، وأدهم وسيف وانلى ، ونبيه عثمان ، ومحمد عويس ، وجمال السجينى ؟ هؤلاء جميعا ، لأنهم مبدعون فلا سبيل إلى فهم الأدوار التى أدوها ، ولا إلى تقويمها بطريقة موضوعية متبصرة إلا بأن نبدأ من نقاط المخالفة التى بدأ كل منهم رحلة عمره الإبداعى انطلاقا منها .

وإذا تركنا تاريخ العلوم والفنون والآداب ، واتجهنا بنظرنا صوب تاريخ التكنولوچيا أو تاريخ الاختراعات والمخترعين ، أو توجهنا صوب تاريخ الحركات الإصلاحية وأدوار المصلحين ، فالنتيجة الرئيسية واحدة : الدرس الذى يفرض نفسه على عقولنا هو أن جميع قصص الإبداع فى جميع المجالات ، وعلى جميع المستويات (الرفيعة والمتواضعة) إنما تبدأ بالاختلاف ، ويتقدم الحدث بأصحابها نحو دعم هذا الاختلاف ، وفى طريق هذا الدعم يتم تشغيل الأبعاد الأخرى للإبداع كالمرونة والأصالة وطلاقة الأفكار .

ترشيد العلاقة بين المبدعين ومجتمعاتهم :

أمام هذه الحقائق مجتمعة ، ونعود فنجملها فيما يلى :

أ ـ شهادة التاريخ فى حق المبدعين جميعا ، أنهم يبدأون دائما من مواقع خلاف بينهم وبين مجتمعاتهم .

ب ـ شهادة التاريخ ، فى خطوطه الكبرى ، بأن المجتمعات انتهى بها الأمر إلى الأخذ بتوجهات مبدعيها (وجهات نظرهم وتوجيهاتهم) . صحيح أن ذلك تم من

خلال صراعات بأشكال وأقدار لاتكاد تقع تحت حصر ، ولكنه تم على كل حال .

حـ ـ الأولوية المطلقة لشرط التسامح كشرط اجتماعى لتمكين فعل الإبداع من الوصول إلى غايته .

أمام هذه الحقائق مجتمعة ، مبدعون لايكفون عن الاختلاف وتعميق هذا الاختلاف ، ومجتمعات تأخذ فى نهاية المطاف بإبداعات مبدعيها فتغيرّ من أنماط فكرها وممارستها ، ويعنى ذلك قيام شرط التسامح كشرط فعال (قد يختلف توقيت فعاليته من حالة إلى أخرى) للجمع بين الطرفين فى تأليف جديد بعد الافتراق والتباين .

هذه الحقائق تطرح سؤالاً هاما مؤداه : كيف يمكن ترشيد العلاقة بين المبدعين ومجتمعاتهم ؟

الإلحاح من جانب المبدعين على الاختلاف ، ومن جانب المجتمع على الدعوة للمجاراة والامتثال ، هذا الصراع بين الطرفين له حد أمثل ، إذا تجاوزه كانت النتيجة وبالاً على الطرفين ، لا المبدع يحقق ذاته المبدعة ويستمتع بذلك كبشر ، ولا المجتمع يفيد من ومضات الإبداع فإذا هو يدخل فى ظلمات الجهل والجمود والتخلف .

إن الطبيعة المزدوجة لمطلب التسامح ، وهى التى تتلخص فى تشعبه إلى شعبتين «الحرية» (من حيث علاقة المبدع بمركز السلطة فى المجتمع) ، و«التراضى» (من حيث علاقة المبدع بأقرانه أبناء المجتمع) هى التى تحدد الطريق إلى ترشيد العلاقة ، وتحديد مواطن المسئولية فى مسيرة هذا الترشيد . إن مشكلة المخاطر التى يتعرض لها المصير الاجتماعى للإبداع أكثر تعقيدا من أن يركز الحديث فيها على العلاقة بالسلطة ؛ ففى هذا القول اعتراف بنصف الحقيقة ، وإخفاء أو إغفال للنصف المكّمل لها ، حيث العلاقة بـ «الآخرين» . بل إن هذه النظرة المحدودة إنما تعوق فهم بعض جوانب المشكلة التى نحن بصددها ، وتعوق بالتالى خطوات التوجه الفعلى نحو الترشيد .

إن جهاز السلطة فى أى مجتمع هو جزء من هذا المجتمع ، يصدق عليه مايصدق على الإطار العريض من أوصاف وأحكام تتناول المستوى الحضارى لتصوراته وأفعاله . تلك حقيقة تفسر مانشهده غالبا من اقتران وثيق بين مستوى «الحرية» المسموح به ومستوى «التراضى» المتعارف عليه ، بل يفسر ماهو أعمق وأعقد من مجرد الاقتران . فهو يتسع لتفسير حالات تثير كثيرا من علامات الاستفهام وتحتاج إلى جرعة كبيرة من الشجاعة الأدبية والنظرة الموضوعية . مثال ذلك : عندما جرى التحقيق مع الدكتور طه حسين (فى أكتوبر سنة ١٩٢٦) حول كتابه فى «الشعر الجاهلى» لم تأت المبادرة أصلا فى شأن هذا التحقيق من قبل السلطة التنفيذية ولكنها جاءت من قبل أفراد من المواطنين (من «الآخرين») ، هم الذين قاموا بإبلاغ النيابة العامة ، هم الذين استحثوها ودفعوها دفعاً إلى مساءلة الكاتب ، (وقد وردت أسماء بعضهم فى ديباجة محضر التحقيق الذى أجراه رئيس نيابة مصر مع الأستاذ العميد) . ومثل هذا حدث ولايزال يحدث حتى يومنا هذا (راجع مجلة «إبداع» ، عدد أبريل ١٩٩٢) .

المشكلة كما تبدو من خلال هذه الأمثلة ، أن واقع الأمر فى معظم الحالات أعقد بكثير من أن يصوَّر على أنه صراع بين المبدعين والسلطة التنفيذية . واقع الأمر يشهد بأن السلطة التنفيذية وإلى جانبها عدد من الهيئات والأفراد يمكن أن يتورطوا فى محاولة لتقييد الإبداع ، وهو مايعنى أن القيود تأتى أحيانا من قناة العلاقة بالسلطة (حيث محور الحرية فى مقابل القهر) وأحيانا أخرى من قناة العلاقة بالآخرين (حيث محور التراضى فى مقابل التناحر) .

ليس فى هذا الحديث أى محاولة صريحة أو مستترة للتخفيف من مسئولية السلطة فى هذا الصدد ، فمسئوليتها قائمة لاسبيل إلى التهوين من وزنها ، لكن المقصود هو التبصير بجميع مكونات المشكلة ، فالمقام هنا أرقى من أن يسمح بالاكتفاء بالنظرة الجزئية ، لأنها قدتصبح مضللة . إنما يكمن الجذر العميق للمشكلة فى أن مسئولية تعويق الإبداع موزعة بين السلطة والآخرين . ولكل حالة ملابساتها ؛ تثقل مسئولية السلطة أحيانا ، وترجح مسئولية الآخرين أحيانا أخرى . ويرتبط تشخيص الداء على هذا النحو بأحاديث سابقة لنا (قدمناها فى سياقات أخرى) قلنا فيها إن مشكلتنا فى كثير من جوانب حياتنا لاتقتصر على تخلخل الديمقراطية السياسية

فحسب ، ولكنها تمتد كذلك إلى ضعف الديمقراطية فى الإطار الأوسع ، ضعف الديمقراطية الاجتماعية .

إن الإلمام بالمشكلة على هذا النحو هو الخطوة الأولى نحو كيفية التغلب عليها ، نحو إيجاد الحل الكفء لها ، وهو الحل الذى يأخذ فى اعتباره مجموع مكوناتها . بعبارة موجزة ، إن التقدم لمعالجة مشكلة العلاقة بين الإبداع والمجتمع لايجوز أن يقتصر على التصدى لموضوع القهر (فى العلاقة بالسلطة) بل يجب أن يمتد ليشمل التصدى لموضوع التناحر (فى العلاقة بالآخرين) .

ها هنا سؤال مطروح علينا جميعا : كيف يمكن التصدى لحماية الإبداع ، فى مواجهة عوامل القهر والتناحر معاً ؟

من نافلة القول أن تأتى الإجابة بضرورة التصدى للدفاع عن الإبداع . فهذا أمر يحدث على أى حال ، يحدث من المبدعين ومن دوائر اجتماعية تتسع أحيانا وتضيق أحيانا أخرى . ومن نافلة القول كذلك أن هذا النوع من المشكلات لايُحل بين يوم وليلة ، كما أنه لايثبت على شكل واحد للحل على مر أزمنة طويلة ، ولكنه (من خلال ممارسات التصدى) يستغرق أعمار أجيال بكاملها ، ويتشكل بأشكال لاتكاد تقع تحت حصر .

ولكن الأمر المهم الذى يحتاج إلى كثير من الجهد هو أن السؤال المطروح لايجوز إجهاض الإجابة عليه . السؤال المطروح يثير أسئلة أخرى كثيرة فى السبيل إلى الإجابة عليه ؛ من هذه الأسئلة على سبيل المثال لا الحصر مايأتى :

ـ ما الأشكال المختلفة للتناحر ؟

ـ وهل تستعين جميعها باستعداء السلطة التنفيذية وتحريضها للعدوان على المبدع ؟

ـ وما النماذج الرئيسية لرد فعل السلطة التنفيذية إزاء هذا الاستعداء أو التحريض ؟ ما النماذج نظريا ، وتاريخيا ، أى كما حدثت فى واقعنا التاريخى ؟

ـ ولماذا التناحر ؟ مدفوعاً بماذا؟ وسعيا وراء ماذا ؟

ـ وهل يرتبط مستوى التسامح عموما (بشقيه : الحرية والتراضى) المتاح فى مجتمعنا المصرى الحديث ، هل يرتبط بمستوى الارتقاء الحضارى العام فى هذا المجتمع ؟

ـ وهل صحيح أم غير صحيح مايبدو على السطح أحيانا من أننا لازلنا حضارة «للتلقين» لا «للإبداع» ؟

ـ وأننا لازلنا مبرمجين للنفور من الأسئلة المفتوحة ، ولاستعجال الإجابة النهائية فى معظم الأحوال ؟

أما بعد ـ

فلا يجوز الاستهانة بهذه الأسئلة وأمثالها ، أو الشعور بأنها معوّقة دون الوصول إلى الهدف ، هذا إذا كنا جادين فى الوصول إلى مناخ اجتماعى يحفل بالإبداع ، بدلا من أن يضيق به .

وفى معالجتنا للموضوع (سواء على مستوى النظر أو العمل) لايجوز أن يغيب عن بصيرتنا منظور المشكلة الحقيقية كما نواجهها أو تواجهنا ، على الأقل من حيث المعالم الرئيسية :

المشكلة تتعلق بالإبداع فى منظوره الاجتماعى ، فالإبداع ضرورة اجتماعية لاغنى للمجتمع (أى مجتمع) عنها ، وخاصة فى هذا العصر الأخير ، عصر انتهاء القرن العشرين ، وابتداء القرن الحادى والعشرين .

ومادام الإبداع ضرورة اجتماعية على هذا النحو ، فلابد من الكشف عن الشروط الاجتماعية اللازمة للوفاء بمقتضيات هذه الضرورة ، ولابد من العمل على توفير الحد الأمثل لهذه الشروط فى حياتنا . وقد تكلمنا عن شرط واحد من هذه الشروط ، شرط التسامح بشقَّيه : «الحرية» و «التراضى» . وهو جدير بقدر من العناية ما أظن أنه لقيها بيننا حتى الآن . فهل آن الأوان ؟

الإبداع والحرية

« الرمز والسلطة »

دراسة من منظور فلسفي

رمضان بسطاويسى محمد

(١)

الحديث عن الإبداع ، يعنى تجاوز أدبيات الفكر الفلسفى التى تتناول الحرية بوصفها موضوعاً للتأمل العقلى ، والانتقال إلى الحديث عن الحرية بوصفها فعلاً من الأفعال التى تعبر عن أنطولوجيا الإنسان « فالحرية ليست ظاهرة ، أو واقعة ، أو حالة ، بل هى فعل »[(١)] ، وهى بهذا تشترك مع الإبداع فى كونه فعلا أيضاً ، ينتقل من الإمكانية إلى الوجود . وإذا كان الإبداع فعلاً للتحرر يعبر عن نفسه من خلال الصراع التركيبى بين المبدع وذاته ومجتمعه ، وأداته ، فهذا هو جوهر الحرية . ولذلك فإن تعريف الحرية تعريفاً نظرياً يفترض وجود انفصال بين الموجود العارف ، والموضوع الذى نريد أن نعرفه[(٢)] ، فى حين أن الحرية لا يمكن أن تُدرك إلا فى صميم الفعل ، الذى تمارس به وجودها . وهناك إحالة متبادلة بين الحرية والإبداع ؛ فالحرية بمعناها العميق ــ الأنطولوجى هى إبداع الإنسان لنفسه ، وتحقيق ذاته الكلية من حلال الفعل[(٣)] والإبداع هو فعل التحرر ذاته ، الذى يتحسد فى علاقة بين الإنسان والوسائط التى « يفعل » من خلالها . والحرية بهذا المعنى شرط « أولى » للإبداع ، كما أن الإبداع شرطٌ لكى تصبح أفعالنا ذات طابع حر . وهذه العلاقة بين الإبداع والحرية تعبر عن نفسها فى « الحداثة » بالمفهوم الفلسفى الذى يجاوز « صورة الحياة » السائدة التى تكرسها أدوات الاتصال فى المجتمع .

ويتناول الفكر المعاصر قضية « الحرية » من خلال « التاريخ » ، على أساس أنّ التاريخ يجسد أفعال الإنسانية فى سعيها نحو التحقق . والصورة الأولى للحرية التى اقترنت بها فى التاريخ ، هى الحرية بالمفهوم السياسى ، حين استشعر الإنسان أنّ النظم الاقتصادية والسياسية ، تحدّ من أفعاله . ولو رجعنا إلى القرون الأربعة الأخيرة فى الفكر الغربى ، لوجدنا أنّ الحرية كانت نتيجة للمطالبة بالتحرر من سلطة الدولة والكنيسة ، ذلك أنّ الدولة والكنيسة تدخلتا فى كل مظهر من مظاهر الحياة ؛ فى العقيدة ، وفى السلوك اليومى على حد سواء ، وامتد نفوذهما إلى العلم ، والفن ، وأشكال الحياة المختلفة . وبدأت تثار علاقة السلطة بالحرية ؛ فالسلطة تعمل على ثبات النظم الاجتماعية ، بينما حرية الفرد تعمل على تغيير هذه النظم . وإذا كان الإنسان فى الغرب ظفر بالتحرر من سلطان الدولة وسلطة الكنيسة ، فقد بات عليه مواجهة « عقل جمعى فى الدين والعلم » ، يعبّر عن نفسه فى تنظيم أشكال

السلطة المختلفة فى المجتمع ، هذا العقل الجمعى يرسخ ثقافة ما ، تحد حرية الفرد فى الانفلات من أسر هذه الثقافة التى تتجسد فى صورة الحياة التى يصدّرها المجتمع للفرد من خلال أدوات الاتصال .

وقد ارتبط معنى الحرية ــ فى هذا الإطار التاريخى ــ بالسعى نحو القوة ، لامتلاك قوة العلم وللسيطرة على الطبيعة . والحرية بهذا المعنى ليست مجرد فكرة أو مبدأ مجرداً ، بل قوة مؤثرة فى خلق أعمال معينة ، بمعنى أنها توزيع للقوى الاجتماعية ، فالحرية ليست أمراً فردياً ، وإنما هى مسألة اجتماعية ، ولها مظاهرها السياسية ، والاقتصادية ، والتربوية ، والنفسية ، والخلقية[٤] ، ولذلك كان ارتباط الحرية بالضرورة[٥] . والضرورة ــ هنا ــ تعنى أن الحرية تتحرك فى حدود الممكن ، أى فى حدود القدرة الذاتية على العمل وفقاً لمقتضيات العقل . وقد ظهر هذا واضحا فى معالجة كل من اسبينوزا (١٦٧٧) ، وهيجل (١٨٣١) للحرية . أما نيتشه ودلتاى واشبنجلر فإنهم يربطون الحرية بفكرة المصير[٦] ، فالوعى بالمصير (ضرورة وجودية) لأنه مرتبط بالحرية ، فالحرية لا تطابق المعقول ، بل إنّ الوعى بالمصير يجعل الإنسان/المبدع يطمح لتحقيق ما قد يبدو مستحيلاً ولا معقولاً . فللحرية حدودٌ هى بعينها شروطها . وهذه الحدود تمثل درجات مختلفة من الضرورة . فالشاعر لابد أن يعرف قوانين اللغة التى يكتب بها ، ليدرك أبعاد صراعه مع الضرورة ، وهذه عقبة لابد للإرادة أن تصطدم بها حتى تقف على معنى حريتها . ولكى نحقق الحرية لابد أن نعى أنّ الضرورة مرتبطة بالزمان ؛ فالحرية الإنسانية ليست حرية مطلقة ، بل تمر بمرحلة من الصراع والتناقض ، حتى تصل إلى مرحلة الوجود الضرورى ، التى فيها يصبح اختيارها لذاتها مجرد تعبير زمنى عن حقيقتها الأزلية . وفكرة الوعى بالمصير والوعى الكلى ليستا سوى تعبير فلسفى عن تلك الضرورة الوجودية فى صميم الإبداع لا ينفصل عن الحرية . أما الوعى بالمصير فهو ذلك الموقف الذى يجد الفنان نفسه فيه ، فلا يمكن أن يتصور أن يوُجد فى عالم آخر أو يكون موجوداً آخر ، ولذلك تستحيل الإرادة إلى « مصير » ، من خلال الأفعال التى تقود الفنان إلى الوجود ، وتتولد لديه الضرورة الخاصة فى مقابل الضرورة العامة حيث تفرض الأولى شروطها عليه ، لكى يكون حراً ، فالفنان يكبل نفسه بقيود هى شروطه الخاصة ، لكى يقاوم بها الشروط العامة التى تفرض عليه من الخارج . ونجد هذه الفكرة بشكل واضح عند هيجل حين يقرر أنّ الحرية المطلقة سلبٌ محض ، بمعنى أنها عدم وموت . والحرية تعبر عن نفسها فى جدل الإثبات والنفى ، وهذا يعنى أن الحرية فى الإبداع ليست هى التلقائية والعفوية ، وإنما يقوم الوعى بدور خلاق فى تقديم مقاصد الفنان . وفكرة الوعى الكلى وفكرة المصير ، تجعلان الفنان يتجاوز ذاته الضيقة ليعبر عن مجتمعه ، ويستشرف صوراً جديدة ، فى التفكير والسلوك والحياة . فالحرية تقوم على المعرفة ، لأن الجهل لا ينتج حرية ، فالفنان الذى يجهل تاريخ أمته لا يتكون لديه وعى بمصيرها ، وكذلك الذى يجهل قوانين المادة التى يستخدمها فى الإبداع ، لا يستطيع أن يسيطر ومن ثم لا يستطيع أن يكتسب حريته ، وحين قال هيجل: « إن الحرية معرفة الضرورة » ، فإنه كان يقصد أن عملية خلق الفعل الحر تقوم على هذه المعرفة . أما الماركسية فقد أكدّت على هذا المعنى ، فالحرية ليست خدمة قوانين الطبيعة ، وإنما هى معرفة تلك القوانين والاستفادة منها فى تحقيق أفعالنا . والحرية هى تلك الإمكانية ــ المتولدة عن المعرفة ــ التى يمكن بمقتضاها أن نجعل معرفتنا بقوانين الطبيعة فعالة ومثمرة ، وبالتالى فهى مسألة اجتماعية واقعية تخص الحياة العينية للإنسان بوصفها دراما حية تنشأ بين الفرد والعالم المحيط به . والإنسان الأول لم يكن يتميز عن الحيوان ، ولم تتحقق له سيطرته على نفسه وعلى الطبيعة ، وبالتالى فإن حظه من الحرية لم يكن يزيد عن حظ الحيوان منها . وكل خطوة فى سبيل الحضارة لم تكن سوى مرحلة من مراحل تحرر الإنسان .

الحرية إذن معرفةٌ وسيطرة ، وعلى الإنسان القيام بعملية إبداعية مستمرة ، هى عملية التحرر . ولن يبلغ الإنسان مرحلة الوعى والحرية إلا اذا عمل على إضفاء الطابع الإنسانى على الطبيعة ، عن طريق السيطرة عليها . والحرية بهذا المعنى تقوم على فهم « المجال » الذى تتحرك فيه ، فهى لا توجد إلا فى مواقف أو ظروف معينة . وهذه المواقف هى الشروط التى تعين تلك الحرية على ممارسة نشاطها وتحديد اتجاهها . والحرية الواقعية هى تلك التى تحقق نوعاً من التبادل بين الذات

والعالم . والحرية تعبير عن طبيعة هذه العلاقة التى تقوم بين الذات والعالم لأنها تستند إلى العالم وتنبثق منه ، وهى لا تعرف الانفصال المطلق ، بل تتحدد باندماجها فى الأشياء والعالم . والحرية تلاقٍ وانتقال وتبادل بين الداخل والخارج ، وحوار متصل مع الأشياء والآخرين[٧] . فالفعل الحر يتضمن قبولنا للوجود ومشاركتنا فيه ، وهذه المشاركة تعمل على نفى الواقع وانتقاله إلى حالة أخرى ، فالاستقلال النسبى يفرض على الذات تجاوز الحرية السلبية المتمثلة فى رفض الواقع إلى الحرية الإيجابية(بالمفهوم الإبداعى التى تحقق صورة جديدة للواقع ، وهذا يتم بالانفتاح على الماضى عن طريق اكتشاف ما تنطوى عليه الذات من إمكانيات ، لكى تقدم صورة للحياة فى المستقبل تحقق تحررها ، فى بناء قيمى .

٢

وإذا كانت الحرية متداخلة فى الإبداع ، فإن الحديث عن الإبداع هو حديث عن الحرية . ولذلك فإن درس الإبداع ينتمى إلى دراسات علم الجمال،ذلك العلم الذى يدرس الخبرة الجمالية بوصفها فعلاً . والمقصود بالخبرة الجمالية تحليل موقف الإنسان من العمل الفنى ، سواء تذوقه أو نقده أو إبداعه ، حيث يتم تحليل مستويات الخبرة الإنسانية المرتبطة بالعمل الفنى لدى المتذوق/القارىء ، والمبدع ، والناقد ، وبالتالى فإن الإبداع ، لدى كل منهم ، يعنى الحديث عن فعل الحرية لديه والتساؤل عن معوقات الحرية : هل تنبع من الداخل بوصفها جرثومة فى الوعى يصدّرها المجتمع فى سُلّم التسلطية حتى يتسلط الإنسان على نفسه ويعوقه هذا عن فعل الحرية/الإبداع ، أم هل تنبع من الخارج فى السلطة التى تتخذ شكلاً رمزياً يعبرعن نفسه فى بنيات مستترة ، نحاول هنا أن نكشف عنها ، فالسلطة الرمزية هى سلطة لا مرئية ، « ولا يمكن أن تُمارس إلا بتواطؤ أولئك الذين يأبون الاعتراف بأنهم يخضعون لها بل يمارسونها »[٨] .

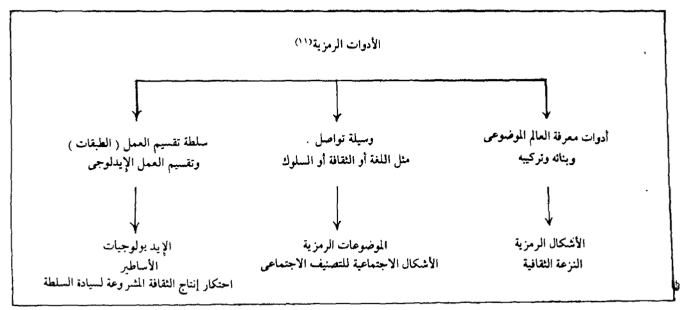
والتأثير السلطوى الذى تمارسه هذه المنظومات الرمزية (الفن والدين واللغة) يتأتى من كونها تقدم نفسها بوصفها بنيات . ويتحدد المعنى الموضوعى للعالم عن طريق إجماع الذوات التى تعطى للعالم بنيته . وتستخدم الأسطورة واللغة والعلم والفن كأدوات للمعرفة لبناء عالم الموضوعات وتركيبها ـ بوصفها أشكالا رمزية معترفاً بها من قبل الجميع ـ مما يسهم فى قمع القارىء والمؤلف والناقد ، أى من يحاول الخروج عن هذه المنظومات الرمزية . ولا يمكن القضاء على الطابع السلطوى لهذه المنظومات الرمزية التى تعوق الإبداع إلاّ باكتشاف المنطق الداخلى لها ، عن طريق إبراز البنية التى تتحكم فى كل إنتاج رمزى . إنّ السلطة الرمزية تحاول إعادة بناء الواقع وفق نظام معرفى خاص ، فالمعنى المباشر للعالم الاجتماعى يفترض مفهوماً متجانساً عن الزمان ، والمكان ، والعدد ، والعلة ، يسمح للعقول أن تتفاهم فيما بينها . وتحويل هذا المعنى المباشر الى صورة رمزية سائدة فى وعى البشر أمر لا بديل عنه ، لأنه يؤدى إلى تكريس هذه الصورة وسيادتها . إنّ الرموز تتحول من أدوات للتواصل إلى أدوات للتضامن الاجتماعى ، فتقوم بتثبيت الواقع ، لأن التضامن « المنطقى » الذى يعبر عن نفسه فى الاتفاق حول دلالات الرموز ، يؤدى إلى اتفاق أخلاقى حول الموقف من الواقع . أى تتحول المنظومات الرمزية إلى أدوات للهيمنة فى يد مصالح الطبقة السائدة ، ولا يصبح أمام القارىء ، والمؤلف والناقد،من خبرة الإبداع سوى اللجوء إلى الأسطورة المشخصة ليقاوم المنظومات الرمزية ، وليحقق حريته المفتقدة فى المنظومة الرمزية التى شكلتها وصاغتها الطبقة السائدة من خلال ثقافتها ؛ لكى تضمن التواصل المباشر بين أعضائها ، ولكى تميز نفسها عن الطبقات الأخرى. وتنتج الثقافة السائدة مفعولها الإيديولوجى للسيطرة عن طريق نشر المنظومة الرمزية بحجة التواصل بين أفراد المجتمع ، وأهمية التقسيم والتصنيف فى التفكير والإبداع . ونتيجة لسيادة هذه المنظومات الرمزية ، يتم تهميش الثقافات الطبقية الأخرى فى المجتمع ، فيبدو كأنّ المجتمع يقدم ثقافة واحدة ، وذلك لنفى الصراع والتناقض بين هذه الثقافات التى يقدم كل منها منظومة رمزية للعالم تختلف عن الأخرى فى بعض الأمور وتتشابه فى بعضها الآخر .

والقمع يتم من خلال تقييم كل ثقافة فى المجتمع بمدى قربها أو بعدها عن هذه الثقافة السائدة التى نجحت الطبقة الحاكمة فى جعلها منظومة رمزية ، متفقا عليها من قبل الجميع كأداة للتواصل[٩] . والمنظومات الرمزية أدوات تواصل

ومعرفة ، تؤدى وظيفتها السياسية من حيث هى أدوات لفرض السيادة وإعطائها صفة المشروعية التى تسهم فى هيمنة طبقة على أخرى . ويعبر هذا عن نفسه من خلال العنف الرمزى الذى يتمثل فى إزاحة المنظومات الرمزية لتحل محلها منظومة واحدة . وتدخل مختلف الطبقات والفئات التى تتفرع عنها فى صراع رمزى للعمل على فرض تصوراتها عن العالم الاجتماعى الذى يكون أكثر ملاءمة لمصالحها ، « وباستطاعتها أن تدخل فى ذلك الصراع ، إما بشكل مباشر عن طريق النزاعات الرمزية التى تعرفها الحياة اليومية ، أو بشكل غير مباشر من خلال الصراع بين المختصين فى الإنتاج الرمزى »(١٠) . ويمكن تلخيص الأدوات الرمزية فى الشكل.

وتحاول الطبقة السائدة أن تستخدم الأدوات الرمزية فى تكوين المعنى ، بحيث تبدو لغة موضوعية كإجماع بين مختلف الأفراد ، وترسخ هذا المعنى الموضوعى شرطا لقيام التواصل فى المجتمع الواحد ، وتؤسس بذلك سوسيولوجية الأشكال الرمزية ، وبذلك تسهم السلطة الرمزية فى النظام المعرفى . وتتحول السلطة الرمزية ـ من خلال الإجماع ـ إلى سلطة أيديولوجية تمارس العنف الرمزى ، لتؤكد موقفها التقليدى من قمع باقى الأشكال الرمزية للفئات الأخرى فى المجتمع . وتتباين المنظومات الرمزية إذا كانت من إنتاج الجماعة بكاملها أو إنتاج قله من المتخصصين . فمثلا تحوّل الأسطورة إلى دين بالمفهوم الأيديولوجى ، لا يمكن أن ينفصل عن تكوين قلة من المنتجين فى شئون الخطب والشعائر الدينية . ونقسيم العمل الاجتماعى يمكن أن يؤدى إلى سلب أولئك الذين ليسوا رجال دين أدوات الإنتاج الرمزى ، التى يمارسون السيطرة من خلالها .

والسلطة الرمزية هى قدرة شبه سحرية ، تمكن من بلوغ ما يعادل ما تقوم به القوة الطبيعية أو الاقتصادية بفضل قدرتها على التعبئة من خلال العبارات اللفظية والقدرة على الإقناع . وهذه السلطة لا تمارس تأثيرها ، إلا إذا تم الاعتراف بها ، فهى علاقة تربط بين ممارس السلطة ، وبين من يخضع لها ، وهى تتحدد من خلال تأكيد الاعتقاد وإعادة إنتاجه ، « إنّ ما يعطى للكلمات ، وكلمات السرّ ، قوتها ، وما يجعلها قادرة على حفظ النظام أو خرقه هو الإيمان بمشروعية الكلمات ومن ينطق بها ، وهو إيمان ليس فى إمكان الكلمات أن تنتجه أو تولده »(١٢) ، وهذا يعنى أن السلطة الرمزية هى سلطة تابعة ، أى أنها شكل من أشكال السلطات الأخرى،ومهمة الإبداع هى مقاومة هذه السلطة الرمزية ، ومحاولة القضاء عليها لقيامها على تجاهل الثقافات الأخرى ونفيها . لكن ذلك لا يمكن تحقيقه إلا إذا تم الكشف عن طابعها الاعتباطى ومن ثم الوعى بمنطقها الداخلى . آنذاك يمكن خلخلة الاعتقاد السائد ، الذى يبدو كأنه بديهى ، فى كونها دائمة ومكتملة وموضوعية ومجمعاً عليها من الجميع . وتلك هى مهمة الإبداع بوصفه مفجراً لكوامن القوة فى المنظومات الرمزية ، للطبقات الأخرى .



٣

والسؤال الآن : هل يمكن مواجهة تغييب الهوية ، أو عناصر التسلط التى تعوق الإبداع ؟

والإجابة أنّ المعرفة هى أداة مواجهة السلطة المرئية واللامرئية فى الواقع ، والمعرفة ليست على إطلاقها ، وإنما يقصد بالمعرفة هنا صيغة المعرفة(١٣) ، أى أننا نهتم بالطريقة التى تتولد بها المعرفة ، فليس من المهم ــ فى الإبداع ــ التمييز داخل خطاب معين بين ما يمت إلى العلم والحقيقة ، وما قد يتعلق بشىء آخر ، وإنما المهم هو أن نتبين تاريخياً كيف تتولد مفعولات الحقيقة داخل الخطابات السائدة . ويتعلق الأمر ، إذن ، بالنظر للمعرفة أو الحقيقة بوصفها مفعولاً لا فاعلاً، بمعنى أن نبحث عن معنى الشىء من خلال علاقته بالقوة التى تتملكه ،(١٤) ، ومن حيث إن قيمته هى تراتب القوى التى تظهر فيه . فالمعرفة هنا ليست بحثاً فى الماهية ، فهذا معناه التوقف عند الميتافيزيقا ، وإنما التساؤل عن القوى التى تمتلك المعرفة ، وبالتالى التى تحوز السلطة . ولقد بيّن نيتشه أن إرادة المعرفة هى إرادة قوة Power ، وأنّ المعرفة قوة وتسلط ، لأن وراء إنتاج المعانى قوى تهدف إلى الهيمنة والسيطرة . وما تفعله الميتافيزيقا أنها تقوم باختزال تلك القوى ، وحصر المعنى فى الألفاظ اللغوية التى تحدّ المعنى . والمهم وراء دراسة تاريخ المعرفة هو التوصل إلى بنية القيَم التى حكمت هذا التاريخ ، البنية التى وضعت المعانى ، وأطلقت الأسماء ، وأوّلت العالم ولوّنته ، ومن ثم نكتشف كيف أصبحت اللغة ذاتها فعل سلطة ، صادرا عن من بيده الهيمنة ، وتصبح استراتيجية التسْمية استراتيجية هيمنة وتسلط(١٥) . فالسيد هو الذى لديه الحق فى إطلاق الأسماء ، والقوى ــ فى الواقع السياسى ــ تتناحر بهدف الاستحواذ على الواقع . ولما كان معنى الشىء هو القوة التى تستحوذ عليه وتتملكه ، أصبح توليد المعانى وعمليات التأويل تقوم به القوة السائدة فى المجتمع ، فالتأويل هو شكل لإرادة القوة(١٦) . والسلطة تعيد إنتاج المجتمع باستمرار ، ولذلك يصبح التفكير فى السلطة مدعاة للاهتمام بالأنماط التى بموجبها تميز الثقافة بين مستويات القول، أى أن الأمر يتعلق بصيغ المعرفة ، أو بالأساليب التى يتحول معها الأفراد إلى ذوات ؛ أى السبل التى بها يموضع الأفراد ذواتهم ، ويخضعونها لنظام خطاباتهم ، بمعنى البحث فى علاقات السلطة والمعرفة وكيف يتم تقديمها فى خطاب واحد . ولذلك ينبغى أن نتجاوز المفهوم الوحيد للمعرفة والسلطة ، فالسلطة تنشأ باستمرار من خلال الثقافات (صور الحياة) التى تتشكل يومياً وتدخل بؤرة الصراع ، وعدم اختزال السلطة فى اليمين واليسار ، لأن البحث فى العلاقات والأساليب التى تكتنف السلطة يكشف دائماً عن الانقسامات التى تحملها الصراعات داخل السلطة ؛ فالسلطة ليست قمة الهرم الاجتماعى ، بل تكمن فى علاقات القوة التى تسيطر على المجتمع . واكتشاف هذه العلاقات ، يجعل المبدع يمتلك الوعى بالتحرر من سلطان التسلط .

٤

وأشكال السلطة وتجلياتها موضوع أثيرٌ لدى منتجى الفكر المعاصر ، لا سيما ميشيل فوكو ، ودريدا ، ويورجين هيبرماس ، ولكننا نركز ــ هنا ــ على علاقة السلطة بالإبداع ، ومن ثم على علم الجمال المعاصر الذى يدرس الإبداع بوصفه جزءاً من « كل » هو العملية الإبداعية ، وبالتالى فالإبداع هو تعبير عن شبكة معقدة من العلاقات التى تكتنفها مستويات متعددة ، سواء عند القارىء/المتلقى ، أو المبدع ، أو الناقد ، ولذلك تعددت الرؤى الجمالية واختلفت النتائج نظراً لكثرة العناصر التى تتداخل فى هذه الخبرة ، ونظراً لتعدد مناهج الدارسين لها حسب الفنون التى يحللونها . إن علم الجمال المعاصر لم يعد يبحث فى قضايا الفن بشكل مجرد ومنعزل عن المواد التى تجسد هذه الفنون ، بل أخذ يدرس العلاقة بين آليات بناء العمل الأدبى وآليات المجتمع الاقتصادية فى التبادل ، وأنماط الرواية ونظريات البطل ، ودورها فى استخدام اللغة التى تتيح للمؤلف التعبير عن رؤى المجتمع للعالم من زوايا مختلفة . وبذلك تخلى علم الجمال المعاصر عن التناول المجرد لقضايا الفن والإبداع الذى كان سائداً فى علم الجمال التقليدى .

٥

وقد اهتم علماء الجمال المعاصرون بقضية الصلة بين الخبرة الجمالية فى تلقى العمل الفنى والخبرة الجمالية عند المبدع . وقد

رجّح بعضهم أن هذه الخبرة واحدة لدى الناقد والمبدع ، لأن تجربة القارىء/الناقد هى تجربة مماثلة لتجربة الفنان المبدع ، كما أن قراءته للعمل الفنى ـ تنطوى على عملية إعادة تركيب وبناء(١٧) ومن ثم خلق جديد للعمل الفنى ، بينما يميل علم الجمال التقليدى إلى التفرقة بين الناقد والمبدع ، على أساس أن الاستقبال والتأمل يغلبان على عمل الناقد ، فى حين يغلب الإرسال والخلق على عمل الفنان .

وقبل أن نتحدث عن خبرة الإبداع فى تذوق العمل الفنى وإنتاجه ونقده من منظور علم الجمال المعاصر ، لابد أن نشير إلى اتجاهات علم الجمال الكلاسيكى التى شكلت سلطة تعوق الإبداع ، حتى تحوّلَ علم الجمال من علم معيارى إلى علم وصفى . فعلم الجمال التقليدى كان يضع صورة ما ينبغى أن يكون عليه العمل الفنى ، بينما علم الجمال المعاصر يصف العملية الإبداعية ، ويهتم بتحليل عناصرها ، ولذلك اختفت الصفة المطلقة فى الأحكام ، وحلت محلها السمة النسبية فى التحليل والتقييم .

وأولى النظريات الكلاسيكية التى سيطرت على التفكير الجمالى ، ولا تزال تعمل آثارها فنيا ، نظرية المحاكاة ، التى تهتم ـ فى الأساس ـ بموضوع العمل الفنى ، ولذلك نجد الناقد الكلاسيكى يتوقف عند الموضوع الذى يعالجه العمل الفنى ، دون أن يبدأ بعناصر العمل الفنى بوصفها تركيباً للموضوع . ويرجع اهتمام نظرية المحاكاة بالموضوع لنظرتها المطلقة للفن ، بالإضافة إلى أنها تستبدل البعد الكلى والأخلاقى فى الفن بالعمل الفنى نفسه . ومعظم الكتابات التى حاولت أن تؤرخ للنقد والاستطيقا وفلسفة الفن فى الفكر العربى ، قد اهتمت بهذه النظرية ، نظراً لتأثر النقاد القدامى والفلاسفة المسلمين بأرسطو ، فترجمت أعمال أرسطو فى الفن : « كتاب الخطابة » و« فن الشعر » إلى اللغة العربية أكثر من مرة(١٨) ، وهذا يبين إلى أى مدى مارست هذه النظرية « سلطة » فى نظرية الفن . والكتابات الكثيرة حول نظرية أرسطو تعفينا من تكرارها هنا ، ويمكن فقط الإشارة إلى التوحيد الذى تقيمه نظرية المحاكاة بين الفن والأخلاق . هذا بالإضافة إلى أن الأسس الفلسفية لهذه النظرية مرتبطة بمحتواها الجمالى . ويغيب هذا البعد المعرفى أو الفلسفى الذى يعكس رؤية سكونية للعالم فى الكتابات التى تناولت نظرية المحاكاة ، مما يكشف عن الطابع المثالى فى تطبيقاتها فى النقد والإبداع ، لأن المحاكاة فى الفن هى محاكاة الموضوع الجمالى فى جوهره وكليته ، أى محاكاة للمثل الأعلى وللمطلق الأخلاقى . وعلى الرغم من أن الصياغة الكلية العامة التى قدمها أرسطو للإبداع الفنى كانت مرتبطة بشروط إنتاج الفن فى عصره ، إلا أن رؤية أرسطو فهمت فى الحضارة الهلينستية على أنها شروط للإبداع ، بينما هى ـ فى كتاباته ـ ليست كذلك . ولذا جاء كتاب « فن الشعر » لهوراس(١٩) ليضع قيوداً على الفن والفنان ، إذ كان همه الرئيسى هو وضع قواعد للفن ، وكيفيات محددة لآليات الكتابة . وبدلاً من أن تفتح الآفاق للفن ، أغلقت كل الأبواب . ولقد كان الفكر الجمالى المعاصر مجاوزاً للتفكير الجمالى السابق ، وهذا ما نجده فى تحليلات هيدجر ـ على سبيل المثال ـ لكتابات أرسطو ، حيث توصّل إلى أن التفكير الجمالى هو دراسة وصفية تكشف عن موقع الفن من سياق الوجود والخبرة الإنسانية . والفن هو أحد مظاهر تعبير المجتمع عن نفسه ، فى أشكال حضارية وثقافية إلى جانب الدين والقانون والفلسفة ؛ ففلسفة الفن المعاصر لا تسعى إلى فرض قواعد ما على الفنانين فى تحقق الجمال ، وإنما تبحث فى الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه واقعياً من خلال الأعمال الفنية ، دون أن تضع شروطاً مسبقة للإنتاج الفنى(٢٠) . وإذا كانت نظرية المحاكاة تهتم بالموضوع بوصفه جوهر العمل الفنى ، فإن النظرية الشكلية تهتم بالشكل ذى الدلالة Significant Form ، أى تهتم بالأداة أو الوسيط الجمالى الذى يقدم الفنان إبداعه من خلاله ، وحجتها فى ذلك أن الفنان يفكر من خلال وسيط فنى معين . ويشتمل هذا الوسيط على عناصر حسيّة معينة،وهى الألوان والأصوات والكلمات والكتلة ، ويقوم الفنان بترتيب المادة والربط بينها . وقد أكد بندتوكروتشه B. croce ذلك ، وبيّن أن المواهب الخلاقة لدى الفنان لا يمكن أن تنفصل عن المادة الوسيطة التى يعمل من خلالها ، فالحدس الفنى لا يوجد إلاّ مرتبطاً بالوسيط المادى ، مثلما لا يمكن أن توجد كلمات شعرية منفصلة عن كلمات القصيدة وإيقاعها وتنظيمها الداخلى(٢١) .

ونلاحظ فى النظريات التى سادت الفكر الجمالى فترة طويلة منذ العصر اليونانى حتى كانط ، أن كل نظرية كانت تركز على عنصر ما من عناصر العمل الفنى ، كما أن كل نظرية طرحت أسئلة مختلفة عن الإبداع الفنى ، وارتبطت بمرحلة ما من تاريخ الفن ، فمثلا نظرية المحاكاة أو (نظرية الماهية) أو المثل الأعلى تقوم بتحليل الفن الكلاسيكى المعاصر لها ، وتقوم الشكلية بتحليل الفن التجريدى ، فى حين ارتبطت النظرية الانفعالية بالفن الرومانسى ، والسبب الذى يجعل هذه النظريات محدودة ، أنها لا تنفذ بنا إلى صميم العمل الفنى وتركيبه الداخلى ، وإنما تحيلنا إلى خارجه ، وهذه الإحالات لا تجعلنا نناقش الإبداع فى الفن ، وإنما نناقش موضوعاً آخر هو الدافعية للإبداع ، وهو ما قد يتماس مع العمل الفنى فى بعض العناصر ، لكنه لا يشكل القيمة الحقيقية فيه .

وقد حدث تحول مهمٌ فى الفكر الجمالى بعد ذلك ، نتيجة الحاجة إلى تقديم تفسيرات مختلفة للإبداع ، مع الاستفادة مما أتاحه تقدم العلوم الإنسانية فى فهم الظاهرة الجمالية ، وموقعها من الحضارة المعاصرة ، مع تأكيد تفرد العمل الفنى وتكامله ، ودراسة الإبداع لدى المؤلف والقارىء والناقد . ويرجع هذا التحول فى الدراسات الجمالية إلى جهود كانط (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) وهيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) لأن كتاباتهما أثارت قضايا لم تكن مثارة من قبل على هذا النحو ، مثل ؛ الشكل والمضمون فى العمل الفنى ، وتصنيف الفنون والأنواع الأدبية ، والجميل والجليل ، وماهية الفن وصلته بالواقع ، وطبيعة العمل الفنى ، والفن والإبداع الثقافى للأمة ، وتاريخ الفن وتاريخ الوعى الإنسانى ، والموهبة وهل هى استعداد عقلى أم تراكم خبرة ومعرفة ، وتحوّل علم الجمال من علم معيارى إلى علم وصفى[٢٢] . مثل هذه القضايا وغيرها أتاحت للدراسات الإستطيقية المعاصرة أن تتطور إلى ما هى عليه الآن . إنّ رؤى كانط وهيجل قد وضعت الفن فى سياق التعبير عن تنامى وعى الإنسان بذاته وواقعه ووضعت الفن كظاهرة بشرية إلى جانب مؤسسات الدولة التى يبدعها الإنسان لتحقيق حلمه ، مما مهد لظهور مدارس متباينة فى الفن ، منها ما يهتم بالبعد الاجتماعى والسياسى ، مثل محاولة شارل لالو فى كتابه « الفن والحياة الاجتماعية » الذى يفسر الفن فى ضوء العلاقات القائمة بين الفن والمجتمع[٢٣] ، مما ساعد على ظهور الاتجاهات السوسيولوجية فى الفن مثل اتجاه جولدمان ، والنظرية النقدية لدى مدرسة فرانكفورت ، والبنيوية والسيميولوچياوغيرها من الاتجاهات المعاصرة .

٦

اهتم علم الجمال المعاصر بالخبرة الجمالية لدى المتلقى ، واعتبرها خبرة إبداعية مماثلة لخبرة المبدع ، لأنها تعيد بناء العمل الفنى وتركيبه على نحو خاص ، ولذلك تختلف الخبرة الجمالية عند تلقى العمل الفنى وتتميز بموقف خاص عن الموقف العملى الذى يتخذه الإنسان فى حياته اليومية وظواهرها فى الخبرة العادية ، لأن الإنسان فى الخبرة العادية ينظر للأشياء نظرة مرتبطة بمصالحه المباشرة ، ويسعى من خلال نظرته إلى أن يدخل فى سياق السلطة الاجتماعية بأشكالها المختلفة ، ويرتّب سلوكه بما يسهم فى ممارسة التسلطية فى محيطه الخاص ، بل ممارستها على نفسه ـ دون وعى ـ ليجد له مكاناً فى الوجود الاجتماعى[٢٤] بينما فى الخبرة الجمالية يحاول الإنسان أن يتحرر من أسر التسلطية ، سواء تلك التى يمارسها الإنسان على نفسه ، أو يمارسها النظام القانونى والاجتماعى والسياسى والأسرى عليه ، ويتحرر من المنفعة بصورتها الكمية المباشرة . وإقبال الإنسان الحر على العمل الفنى ـ (لأنه ليست هناك قوة تقهر الإنسان على قراءة عمل أدبى ما ، ما دام لا يشتغل بوظيفة تربطه بهذه الأعمال الأدبية) ـ محاولة لممارسة الوجود الحر الذى ينمى مختلف جوانب الذات الإنسانية .

وقد اختلف علماء الجمال فى تحديد طبيعة الخبرة الجمالية عند المتلقى ، وعلاقتها بخبرة الحياة اليومية بين الاتصال والانقطاع . فهناك اتجاه يرى أنها متصلة بخبرة الحياة اليومية ، ولكنها تتميز بالدقة فى النظام والتركيب مثل ريتشاردز[٢٥] وجون ديوى الذى يرى أنها تمثل أسمى الخبرات التى يعيشها الإنسان لما تتميز به من حرية ، ولكنها مماثلة للخبرة اليومية ، وهو يوسع من دائرة الخبرة الجمالية ليجعلها تضم كل سلوك إنسانى يحقق التفاعل البناء بين الإنسان وبيئته . وإذا كان

الإنسان ينظم عالمه وبيئته وفقاً لحاجاته ، فإن هناك تنظيما مماثلا يحدث فى النشاط الفنى لدى المتلقى ، حيث يعيد تنظيم المادة الفنية المتاحة على نحو يحقق له فى النهاية متعةاستطيقية Aes-thetic pleasure ، لأن المتذوق لا يقف عند حد التذوق السلبى ، ولكنه يعيد بناء ما حققه الفنان من تصميم وتنظيم ، بحيث يجعله متآلفاً ذا دلالة،وهذا يعنى أن المتلقى يشارك فى إنتاج الدلالة فى العمل الفنى ، بما تتيحه له خبراته وثقافته ، ومدى إيجابيته فى تناوله للعمل الفنى . وهذا الاتجاه يرى أنّ الخبرة الجمالية عند المتلقى خبرة إنسانية تعكس الظواهر الاجتماعية فى الحضارة التى ينتمى إليها،وأنها ليست منقطعة الصلة عن سائر خبرات الحياة .

وهناك اتجاه آخر يرى أنّ الخبرة الجمالية لدى المتلقى منقطعة الصلة عن خبرات الحياة العملية . ويمثل هذا الاتجاه الشاعر الألمانى فريدريش شيللر (١٧٥٩ ــ ١٨٠٥)الذى قدم نظريته الجمالية وربطها بنظريته فى اللعب . والمقصود باللعب هنا ، كل نشاط إنسانى حر ، تحقق فيه الذات نفسها فى الشكل . والعمل الفنى فى جوهره هو شكل صياغة من خلال ما هو متاح من إمكانات[٢٦] .

وقد استفاد فالتر بنيامين (١٨٩٢ ــ ١٩٤٠) من نظرية شيللر ، ودفعها إلى أفق أرحب ، حين ربط خبرة الإبداع عند المتلقى بالتحرر من أسر العلاقات الاجتماعية والاقتصادية التى تدفع الشخص إلى السير فى طريق المنفعة المباشرة المرتبطة بحدود ذاته الضيقة ، والتى تسجن الفرد فى أسر مطامعه الخاصة به ، بينما فى العملية الإبداعية يسعى الإنسان إلى الحصول على خبرة جديدة ، وصياغة لمشاعره الحرة يحاول بها الانفلات من عالم التسلط الذى يعيش فيه ، وذلك يتم عن طريق دراسة الزمان فى عملية التلقى ، وكيف أنه مختلف عن إيقاع الزمان فى الحياة اليومية . ويقوم المتلقى أيضا بإضفاء الطابع المقدس على الأماكن التى يمارس فيها أو عنها خبرة جمالية . وهذا التقديس للزمان والمكان ، أو إضفاء الطابع الأسطورى الخاص بهما ، يجعل خبرة الإبداع فى تلقى العمل الفنى مختلفة عن سائر الخبرات فى الحياة اليومية التى تقاس بصورة كمية مباشرة[٢٧] .

وقد أثر بنيامين على كثير من علماء الجمال المعاصرين فى صياغة نظريتهم عن الإبداع الفنى ، بوصفه شكلاً مستقلاً عن الحياة اليومية ، لأنه يعمل على نفى سلب هذه الحياة ونقدها . ولايتسنى للإنسان نقد هذه الحياة ، إلا إذا تحرر من أسر قيود المطالب وصورة الحياة السائدة ، فالإنسان فى عالم الدولة مرتبط على نحو عضوى بشبكة اجتماعية واقتصادية تجعله يتصرف فى سلوكه ، على النحو الذى يتيح له التواجد فى هذا العالم . واللغة الوحيدة التى تتيح له التواجد ، هى لغة التسلط والقهر ، بمعنى ممارسة السلطات التى يخولها له المجتمع . ويبدأ الإنسان فى ممارسة هذه السلطة وذلك القهر على نفسه أولاً ، ثم تتطور الممارسة إلى المحيطين به ، وهكذا . ولذلك فالفن (أو خبرة التلقى) هو الاستثناء الوحيد من ممارسة هذا التسلط ، والفن هنا ليس ضرورة وجودية ، أو اجتماعية أو نفسية فحسب ، وإنما هو ضرورة سياسية أيضا ، ذلك أنه يقوم بنقد الثقافة ــ (الثقافة هنا بمعنى صورة الحياة التى يسعى المجتمع إلى تحقيقها ، ومن ثم يتبناها الأفراد أيضا) ــ التى ترتكز عليها صورة السلطة القائمة فى المجتمع ، لأن صورة السلطة ، هى التى تجعل الأفراد مشدودين بشكل عضوى لممارسة التسلط بشكل هرمى . والإشكالية هنا ليست فى الأفراد ، وإنما فى صورة الحياة التى ترغم المجتمع على تبنى شكل معين للدولة . والفن بهذا المعنى هو فتح آفاق جديدة وصور أخرى للحياة . والمتلقى يمارس هذه الخبرة ، لأن فعل التلقى فعل حرٌ تلقائى له بنية زمانية خاصة ، ومكان له صفة الأسطورى والمقدس .

وتتكامل نظرية بنيامين هذه مع جهود كل من : جورج لوكاش ، وهربرت ماركوزة،وتيودورأدورنو ،وهوركهايمر وهيبرماس .

ومن الاتجاهات التى ترى الخبرة الجمالية لدى المتلقى مستقلة ومنقطعة الصلة عن سائر خبرات الحياة اليومية ، ولها طابع خاص ، الاتجاه الفينومينولوجى الذى يمثله من علماء الجمال المعاصرين أورتيجاجاسيت Ortegay Gassat ورومان انجاردن وميكيل دوفرين . ولقد اهتم هذا الاتجاه بالمتلقى بشكل خاص ، حتى وصل الأمر فيه إلى القول بأن الجهد المبذول فى إنتاج العمل الفنى لا يقل عن الجهد الذى يبذله

المتلقى ، لا سيما حين يعيد القارىء ترتيب العمل من خلال التخيل الخلاق . الذى هو فعل لا شعورى يقوم به المتلقى لكى يتواصل مع العمل الفنى . فالعمل الفنى يخلّص المتلقى من الجوانب الواقعية للحياة الإنسانية ، لأن الإنسان يكسب الأشياء دلالات جديدة من خلال معطيات شعوره ، وتقوم خبرة الإبداع فى تذوق العمل الفنى عنده على تكوين صورة أو شكل عن الانفعالات أو تعبير منطقى عنها ، وهذه الصورة ليست الانفعالات ذاتها ، لأنّ المتلقى يعيد بناء الانفعالات التى يقدمها العمل الفنى على نحو يخرجها من دائرة الانفعالات فى الحياة اليومية ، ويدخلها فى دائرة الوعى والخيال الخلاق الذى يصوغها ـ بدوره ـ فى صورة جديدة .

ولعله يجب علينا فى هذا الصدد ، أن نشير إلى محاولة يحيى الرخاوى فى قراءة « الشحاذ » لنجيب محفوظ على أنها تقدم تشريحاً لانفعالات الاكتئاب[٢٨] ، وقد تراجع الرخاوى عن هذه القراءة فيما بعد وتجاوزها فى تقديم خبراته الإبداعية لقراءة النصوص الأدبية . وكانت قراءته حينذاك تتوقف عند الانفعالات وتغفل الصورة ، وبالتالى يفسرها القارىء/الرخاوى من خلال ذاكرته العلمية المدونة ، ومعنى هذا أنه كان يحيل النص إلى خبرة الحياة اليومية التى يقابلها بوصفه طبيبا ، وبالتالى كان يرى أن خبرة التذوق متصلة بخبرات الحياة اليومية على النحو الذى كان يراه جون ديوى فى تفسيره لخبرة التذوق للعمل الفنى عند المتلقى ، بينما (الشحاذ) من حيث هى عمل أدبى ، صورة للانفعال ، وليست الانفعال ذاته . إنها تتضمن وعياً به ، وإعادة بناء وتنظيم له ، بحيث يأخذ الانفعال شكلاً (Form) . فتعدد المستويات ، له طابع السلب بخبرات الحياة اليومية .

هذا النوع من القراءة لا ينطوى على تحرر القارىء ، على المستوى الإنسانى للذاكرة التى غرسها المجتمع فيه ، ولم تكنْ تحمل طاقة إبداعية فى إعادة بناء النص ، فتتجاوز مستوى الخبرة اليومية ، بل تشد النص إلى هذه الخبرة ، وبدلاً من اكتشاف الدلالة من خلال الشكل ، قامت بأسر النص . وبرغم تحول الرخاوى من وضعية جون ديوى إلى فينومينولوجيا لانج ، فإن هذا النقد ظلّ محصوراً فى القراءة النفسية للأدب ، لاسيما أن الأعمال الأدبية تغرى بتفسيرها من خلال النظريات النفسية ، مما يعنى أسر العمل الفنى فى سجن الذاكرة ، والنأى به عن منطقة الخيال ، وجعل المتلقى يتجاهل الانفعال الجمالى فى القراءة ، ويخلط بين الانفعال الجمالى ـ الذى يقوم على الخيال ـ والإحساس بالأشياء الذى يقوم على المعرفة الكمية المحسوسة والمشتركة بين الناس ، بينما الخيال ليس واحداً بين الناس ، ولكنه متنوع بتنوع الثقافات والخبرات .

إنّ سجن العمل الفنى فى أسر الإحساس ـ الإدراك الحسّى ـ فقط يجعل من العمل موضوعاً لمعرفة محدودة فحسب ، فنرده إلى الذاكرة التى تمتلىء بما هو جاهز لدينا من تصنيفات ، بينما الانفعال الجمالى يجعل المتلقى يعيد بناء العمل الفنى على نحو خلاق مثلما فعل الرخاوى ـ بعد ذلك ـ فى قراءته للحرافيش ، فمارست ذاته خبرة الإبداع فى تحليل الموت ؛ أى صورة الموت ، واهتمت بالرواية بوصفها صورة لها مستويات متعددة التراكيب . والقراءة ـ هنا ـ ليست تحرراً من الواقع فحسب ، وإنما إعادة بناء لصورة جديدة ، تُظهر خصوصية المتلقى وإبداعه ، على الرغم من استقلال العمل الفنى ، إلا أن العمل الفنى ليس حيادياً كالعلم ، ولكن العلاقة الخاصة بين المتلقى والنص تظهر فى الاهتمام بالشكل بوصفه القاسم المشترك بين المبدع والمتلقى ، وهو محور الخيال لدى كل منهما ، لأنه يجعل التأثير والانفعال لدى المتلقى مختلفاً عن الانفعال والتأثير الذى يستجيب فيه الإنسان لأحداث الحياة الواقعية ، وذلك لأننا فى الفن نتعامل مع موضوعات وأشخاص على مستوى الخيال البناء ، وتتيح المسافة النفسية بين القارىء والنص حرية للقارىء فى إعادة بناء النص . وإذا انتفت هذه المسافة افتقد القارىء القدرة على ممارسة خبرة الإبداع فى تذوق العمل الفنى ، وأضحى العمل الفنى نوعاً من التغييب للقارىء ، بينما تتيح المسافة النفسية أن يكون حضور القارىء مساوياً لحضور الكاتب ، لكى يدير حواراً معه ، ويقدم خبرته الإبداعية فى تلقى العمل الفنى على نحو خاص به تماماً .

وتعاطفنا مع الأعمال الفنية لا ينبغى أن يتعارض مع وجود مسافة نفسية وعقلية تتيح للوعى والخيال الحرية ، ولذلك فإن

بعض الفنون تتيح وجود هذه المسافة نتيجة لطبيعتها المكانية أو السمعية ، بينما لا يتيح بعض هذه الفنون هذه المسافة . وتشترط نظرية بريخت فى علم الجمال وعى المبدع ــ أيا كان نوع الفن ــ بهذه المسافة النفسية بين العمل الفنى والمتلقى ، بل عليه أن يسهم فى خلقها بكافة الوسائل . ولقد لجأ بريخت فى المسرح والسينما إلى التغريب ، وخلق التنافر بين الوحدات التى يتكون منها العمل الفنى ، بحيث يظلّ وعى المتلقى يقظاً مشاركاً فى إنتاج النص . وقد تعمد بريخت هذا فى المسرح ، حيث كان يستخدم الأقنعة ، وتعمد هذا فى السينما أيضا . فليست السينما لديه الفن الذى يقوم على التأليف بين الفنون ، وإنما هى فن التنافر بين الفنون ، لأن التأليف والانسجام بين وحدات العمل الفنى يسقط المسافة النفسية بين المتلقى والعمل الفنى ، ويحرمه من استخدام وعيه فى بنائه العمل الفنى ، فقدم ــ فى فيلم سينمائى قام بإخراجه « يوم فى حياة عامل عاطل » ــ موسيقى مبهجة مرحة تتناقض مع حالة العامل الحزين ، حتى لا يستسلم المتلقى لحالة الحزن التى تكتنف العامل ، وتجعله ينغمس فى تيار الخبرة اليومية ولا يتحرر منها . ولعل فى موقف بريخت بعض المغالاة فى الحرص على وجود هذه المسافة النفسية ، مما جعل المفكر المجرى لوكاتش يختلف معه حول تصوره لكثير من القضايا الجمالية .

وهناك اتجاهات جمالية كثيرة اهتمت بدراسة خبرة الإبداع عند المتلقى ، من جوانب مختلفة ، بالإضافة إلى الاتجاهات الرئيسية التى أشرت إليها سابقاً ، فهناك اتجاه آخر هو اتجاه الأستطيقا الفسيولوجية Aesthetic physiological يستخدم العلوم التجريبية لدراسة جوانب الخبرة الجمالية عند المتلقى ، وكيف ترتبط بالنشاط الحسى عند الإنسان . ويلاحظ علماء الجمال فى هذا الاتجاه أن لحاستى البصر والسمع قيمة تقود سائر الحواس الأخرى فى استقبال العمل الفنى ، وذلك لأن هاتين الحاستين أكثر قدرة على فهم الأشكال المجردة ، وعلى الكشف عن طبيعة العالم الداخلى للعمل الفنى . وامتدت الدراسة إلى فهم دور الإحساس فى إدراك فنون مثل العمارة . وقد ذهب بعضهم إلى القول بإن هناك إحساسات عضلية لحركة أجسامنا ، تحدث فى داخل الإنسان عندما يدرك الأشكال الخارجية ، وأطلقوا عليها اسم المحاكاة الداخلية للأشكال الخارجية .

وأخيراً فإن خبرة الإبداع لدى المتلقى / القارىء تتوقف على مدى إيجابيته فى تلقى العمل الفنى ؛ لأن التأمل السلبى يجعل المتلقى مجرد مشاهد للعمل الفنى ، بينما التأمل الإيجابى يجعل المتلقى مشاركاً فى الإبداع .

٧

اهتم علم الجمال المعاصر بالناقد بوصفه متذوقاً للعمل الفنى ، لكنه متذوق متميز عن المتذوق العادى ، لأنه لا يكتفى بالتلقى فحسب ، وإنما يجاوز ذلك إلى الفهم والتفسير والتوصيف أيضا . ولذلك فاللغة والتذوق عمليتان متصلتان ومتداخلتان تماماً . وخبرة الإبداع ، فى النقد ، مرتبطة بخبرة التذوق على المستوى الوجودى والمعرفى والإنسانى . والتذوق ليس مجرد عملية استقبال سلبى للعمل الفنى ، وإنما هو تقبل إيجابى مشارك ، ويفترض فى المتذوق القيام بعمليات إيجابية مثل القدرة على الاختيار ، والانتباه لعناصر الجمال والخصائص العمل الفنى . وإذا اكتفى الناقد بهذا فإنه يكون مجرد متذوق للعمل الفنى ، فإن ما يميز الناقد عن المتذوق هو القدرة التى يكتسبها الأول من خلال خبراته المتعددة بالأعمال الفنية ؛ القدرة التى تساعده على تحديد موقع العمل الفنى من التطور الثقافى والجمالى للأمة التى ينتمى إليها ؛ أى أن عليه إدراك التطور الحضارى والسياسى والاجتماعى من خلال الأشكال الفنية التى يقوم بدراستها ، ثم يحاول استخلاص الفكر الإبداعى الكامن فيها ، وهذا يتطلب قدرات إبداعية خاصة لا يمتلكها المتذوق الذى يعيد بناء العمل الفنى فحسب .

ولكن هناك من يزعم أن النقد يدرس العناصر المختلفة التى ترتبط ــ من بعيد ــ بالعمل الفنى على نحو أو آخر . وأزعم أن هذا بعيد عن النقد من منظور علم الجمال المعاصر ، الذى يركز على العمل الفنى بوصفه بؤرة الاهتمام ، أما أن ينصرف النقد عن ذلك ، ويهتم بالفنان الذى أبدع العمل الفنى ، أو دراسة العصر ، أو المجتمع أو طبيعة الواقع الذى يعيش فيه الفنان ، فهذا معناه استنطاق الفن بما ليس فيه .

ويرى كثيرون من علماء الجمال أن مثل هذه المعرفة « عن » العمل الفنى ، معرفة قاصرة لا تؤدى إلى النفاذ إلى طبيعته

إن الناقد الذى يمارس هذا الضرب من النقد يعيش فى سجن المعلومات المدونة فى الذاكرة . ومن الحق أنّ هذا النوع من الدراسات يُبْطل فاعلية النص فى العصر ، لأنه يسجنه فى تاريخه الخاص الضيق ، فلا يفجر ما فيه من دلالات كامنة ، لا تتضح إلا بقراءتها لصالح العصر . ويجعل نقد النص محدوداً بحدود المعرفة المدونة ، ويصبح النقد مجرد شرح وتفسير،ويشيع فى ثقافتنا مثل هذا النقد حيث ينصرف الناقد/المتلقى عن العمل الفنى وبنائه ومعانيه إلى شرح النص ، والفنان الذى أنتجه ، وحياته ، وطبيعة العصر ، والمجتمع الذى ينتمى إليه ، وإشكاليات الواقع والمجتمع ، ويجعل هذا كله مدخلاً للحديث عن موضوع العمل الفنى . وهى ممارسة نقدية لا تسهم فى كشف الإمكانات القائمة فيه ، بل تخلق حجباً كثيفة تعوقنا عن التواصل معه .

والنقد فى منظور علم الجمال المعاصر ليس ضد التفسير ، لكن التفسير ــ أيا كان منظوره ــ يأتى فى مرحلة لاحقة بعد الفهم . ففى منهج جولدمان نبدأ بتحديد البنية المركزية للعمل الفنى من خلال لغة هذا العمل ، ثم نبحث فى مرحلة التفسير عن العلاقة بين بنية العمل الفنى ، وبنية المجتمع أو الثقافة التى ينتمى إليها النص ، بهدف الوصول إلى تحديد « رؤية العالم » ، وهذا لا يتأتى إلا بفهم العلاقة بين لغتين . واللغة هى صياغة شكلية للوعى والتفكير ، ومن ثم لرؤية العالم . ولذلك فالمرحلة الأولى فى تحليل الشكل ضرورية لفهم أى عمل فنى . ولكن أن نبدأ بالتفسير دون الفهم ، فهذا معناه عزل النص ، وعدم اكتشاف جوانب التماثل أو التضاد مع البنية الاجتماعية . وهذا ما يجعل النقد يعود إلى القراءة الانطباعية ، التى تستدعى من الذاكرة ما يسهم فى إثقال العمل الفنى برؤى لم ينطق بها ، وإنما هى رؤى الناقد التى يسقطها عليه .

(٨)

اهتم علم الجمال المعاصر بتفسير خبرة المبدع فى إنتاج أثره الفنى،وقدم المنظرون نظريات عدة فى هذا المجال ؛ بعضها يعتمد على أساس فلسفى ، أو أساس ميتافيزيقى ؛ وبعضها يستند إلى أبحاث علم النفس الذى يهتم بتوصيف الكيفية التى يحدث بها الإبداع ، أو تحليل أثر الظروف الموضوعية والذاتية على المبدع . ويكفى أن نشير إلى المعنى الفلسفى للإبداع والمعنى الجمالى . فالمعنى الفلسفى للإبداع مفاده أنّ الحياة والوعى يتسمان بالابتكار ؛ ابتكار للأشكال الفنية والأفكار . أما المعنى الجمالى فهو إنتاج عمل فنى أصيل متمتع بحياة خاصة متفردة . أما المعنى اللاهوتى للخلق فهو الخلق من العدم ، بينما الخلق الفنى ليس خلقاً من عدم ، وإنما إبداعٌ من خلال الإمكانات المتاحة فى الواقع . أما المعنى النفسى للإبداع عند فرويا فهو أنّ الفنان ليس شخصية متفردة ، وأن الخلق الفنى هو البديل عن اللعب الطفولى ؛ ذلك لأن الإنسان لا يتخلى عن طفولته ، ومن ثم فإنّ الخلق يقترب من التوهم ، فالتوهم ــ لدى فرويد ــ هو صورة من صور الخيال الخلاق ، حيث الفنان يصنع التركيب الشعرى لعناصر موجودة فى الواقع . ولما كانت رؤية فرويد للإبداع تعتبر الآن من كلاسيكيات علم النفس ، الذى ينحو منحى تجريبيا فى دراسة الإبداع ، فإننا لن نتوقف عندها كثيراً ، لأن دراسات مصطفى سويف عن العبقرية والفن والإبداع ، فى كل فن على حدة ، قد قدمت إسهامات فى ذلك المجال . وما نريد أن نركز عليه ــ فى هذه الدراسة ــ هو دراسة الإبداع من منظور علم الجمال المعاصر دون الوقوع فى تكرار ما **هو** سائد فى الدراسات الرائدة التى وضعت الخطوط الأولى لدراسة هذا الموضوع .

وقد قرنت مدرسة فرانكفورت إشكالية الإبداع بإشكالية الحداثة . على نحو ما نرى فى جهود هيبرماس . وأصبح مصطلح الحداثة يماثل مصطلح الإبداع ، وهو نمط فى التفكير وأسلوب فى الحياة ، يسعى لخلق صورة أفضل ، ونفى للصورة القائمة فى الوجود . وأصبحت كلمة « الشعرى » لا تطلق على العمل الإبداعى فقط فى الإنتاج الفنى ، وإنما على كل شكل من أشكال الحياة يحقق الحداثة ، وينفى الصورة القائمة . والفن ــ بشكل عام ــ صورة من صور نفى الحياة القائمة ، لأنه خروج على النظام القائم فى الحياة اليومية ، القائمة على المنفعة ، والكم ، والتبعية لما هو سائد ، بينما جوهر الفن هو التحرر والتجاوز لما هو سائد .

والإبداع بهذا المعنى هو منطق جدلى للنفى Negative dialactic ، وهو يعنى الحداثة الفلسفية التى تعادل التحول الثورى الشامل فى نقد الثقافة السائدة ، تلك الثقافة التى جعلت الإنسان يرتكز إلى مفاهيم وحيدة الجانب عن العقل ، والإنسان ، والوجود ، أى جعلته إنسانا ذا بُعد واحد ، غير قادر على نقد الحياة اليومية المنغمس فيها . فالإبداع فى المجتمع يعنى نفى الواقع ونقده . أما الأعمال الفنية التى تكرّس الواقع ، وتدعو إلى العودة إلى الماضى التاريخى فهى لا تتصف بالإبداع ، لأنّ الإبداع مرتبط بالحداثة ، التى هى تغيير شمولى للبنى الثقافية وأساليب التفكير والسلوك ، ولذلك فإنّ معيار الإبداع فى الفن هو قدرته على الانفلات من أسر لعبة الحياة اليومية وقوانينها السائدة . والعمل الفنى وحده هو الذى يطرح معنى الإبداع وخصوصيته . فمن المعروف أن هناك اتجاهات جمالية اهتمت بسيرة الفنان بوصفه منتجاً للعمل الفنى ودليلا على الإبداع ، بينما تركزت أبحاث علم النفس عند جان بياجيه على أن الوعى لا يتطابق مع السلوك (العمل الفنى) أى أن الوعى يتجاوز السلوك دائماً ، وبالتالى فإن وعى الفنان ليس دليلاً على الإبداع ، لأن العمل الفنى هو التحدى الحقيقى للإبداع . إن وعى بلزاك الأرستقراطى أنتج أعمالاً أدبية تقف ضد الطبقة التى ينتمى إليها ، وعلى المستوى الفلسفى كانت الاتجاهات التى تهتم بالمبدع تعتمد على نظرية العبقرية بوصفها مصدراً متيافيزيقياً للإبداع ، وهى صورة من صور « الهوس » الذى أشار إليه أفلاطون فى محاورة « فايدروس » . ولكن تم تجاوز هذه النظرية عند هيجل حين أشار إلى الموهبة وضرورة تعلم الدرس المستمر ، لكى يستفيد الفنان من موهبته فى إنتاج الأعمال الفنية . أما الاتجاهات الماركسية وغيرها من الاتجاهات ذات الطابع الاجتماعى ، فقد اهتمت بالبيئة أو المجال العام للمبدع أو العوالم التى يشير إليها النص ، وقد تطورت هذه الدراسات ـــ لدى جولدمان ـــ إلى سوسيولوجيا الإبداع ، وخرجت من فكرة المجتمع بوصفه مفهوماً عاماً إلى المجتمع الذى يتشكل فى بنية فنية تفصح عن أبنية المجتمع المختلفة . وكان هذا التحول دليلاً على أن النص هو الوحيد القادر على أن يكون سيرة مبدعه الخاصه وهو الوحيد الذى يحدد الخطاب الثقافى للقوى الاجتماعية داخل الأمة . وتعكس أشكال الأدب والفن تطور الوعى بصياغة همومه وقضاياه ، فالشكل هو العنصر الاجتماعى فى الفن على حد تعبير لوكاش لأنه يصوغ هموم الوعى صياغة دقيقة مرتبطة بثقافة المجتمع البصرية والسمعية . والعمل الفنى بهذا لا يدل على الفنان فحسب ، وإنما يدل على ثقافة المجتمع ، ويكشف عما إذا كانت الثقافة تسعى للثبات أو الحركة . ومن ثم فإن قراءة الملتقى هى إعادة إنتاج على نحو مبدع يتيح للنص حركية وفاعلية فى الحياة اليومية ، ولذلك يكثر علم الجمال المعاصر من استخدام تعبير العمل الفنى المنغلق على ذاته ، والعمل الفنى المفتوح الذى يسمح بإعادة القراءة والإنتاج والإبداع من جديد . والنص المغلق هو النص الذى يعتمد على مفاهيم لا تزال سائدة فى الواقع أو الماضى التاريخى ، ولا يمكن إنتاج دلالة جديدة من خلاله ، بينما النص المفتوح يتيح للقارىء إنتاج الدلالة ، ويفتح الأفق أمام التفسيرات الجديدة .

ب

الهوامش :

١ ــ زكريا إبراهيم : مشكلة الحرية مكتبة مصر القاهرة ١٩٧١ ص ٣٠ .

٢ ــ تعريف الحرية كما عرفه بعض مفكرى الإسلام هو : « إرادة تقدمتها روية مع تمييز » ، والفعل هو ما يصدر عن الإرادة : انظر فى تفصيل ذلك : مفهوم الحرية فى الفكر العربى المعاصر : منية الحمامى مجلة الفكر العربى المعاصر عدد ٧٨ ــ ٧٩ ص ٣٥ ــ ٤٧ .

٣ ــ الحرية والفعل فى القرآن الكريم : أطلق القرآن صفة الجمال على الفعل الإنسانى ، مثل الصبر الجميل ، والفن هو فعل إنسانى ، وهو ما يعنى أن يتوجه العقل الإنسانى إلى تحقيق صفة الجمال ، والإبداع فى القرآن هو إبداع الفعل اليومى الحياتى ، وإبداع الأعمال الفنية ، والثانية جزء من الأول وتتفرع منه .

٤ ــ تناول جون ديوى موضوع الحرية من منظور اجتماعى وثقافى فى كتابيه الليبرالية والفعل الاجتماعى Liberalism and Social Action (١٩٣٥) ، والحرية والثقافة Freedom and culture (١٩٣٩) . فالمعلم فى المدرسة التقليدية يمثل سلطة عليا تفرض على التلاميذ أشياء معينة ، بينما المدرسة الحديثة التى تسعى للحرية ترى فى المعلم عضواً فى جماعة يعمل مع التلاميذ ، ويؤدى وظيفة اجتماعية ، ويشترك الجميع فى تنسيق مشروع اجتماعى ، وبذلك تصبح أفعال التلاميذ ذات طابع إيجابى يشارك فى العمل ، وتصبح الحرية تنمية مهارات الطلاب .
انظر ؛ أحمد فؤاد الأهوانى : جون ديوى دار المعارف القاهرة ١٩٦٨ ص ٦٢ .

٥ ــ يرى اينشتين Einstein فى كتابه The World as I see it (١٩٤٨) أن كل فرد منا لا يعمل بوصفه استجابة لضرورة خارجية فحسب ، وإنما وفقا لضرورة باطنية أيضاً . ص ٢ .

٦ ــ ظهرت فكرة الوعى بالمصير محركاً لشخصيات الدراما عند أرسطو فى البداية ، ثم بعثت هذه الفكرة فى شعر هولدرلين Holderlin وبعض الشعراء الألمان فى القرن التاسع عشر . والوعى بالمصير يتضمن الصراع بين الإرادة والضرورة . والضرورة هنا تعنى شروط الحرية التى تتحرك وفقاً لها . ونجد أن لفكرة الوعى بالمصير حضوراً قوياً لدى جورج لوكاتش ، وهى الفكرة التى استخلص منها الوعى الممكن والوعى المجرد . انظر فى تفصيل ذلك :
رمضان بسطاويسى : علم الجمال لدى چورج لوكاتش الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩١ .

٧ ــ انظر فى معارضة ميرلوبونتى للحرية المطلقة عند سارتر كتابه « المرئى واللامرئى » ترجمة سعاد محمد خضر دار الشؤون الثقافية العامة بغداد (١٩٨٧) .

٨ ــ بيير بورديو « الرمز والسلطة » ترجمة عبد السلام بنعبد العالى ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء الطبعة الثانية ١٩٩٠ ص ٧٥٢

٩ ــ نتبنى الآن المنظومة الفكرية ورمزياتها التى تأتى من الغرب ، بحجة فهم العصر ، دون أن يكون لنا منظومة رمزية بديلة ، مما جعل الأنا تذوب فى الآخر ، وبالتالى تفقد حريتها فى إبداع ذاتها ، وتقع فى التبعية والتكرار والتقليد .

١٠ ــ بييربورديو : الرمز والسلطة ص ٥٦ .

١١ ــ السابق : ص ٥٧ بتصرف من عندنا لفهم طبيعة الأدوات الرمزية كأدوات للقمع والسيطرة .

١٢ ــ المرجع السابق : ص ٦٠ .

١٣ ــ المقصود بصيغة المعرفة ليس البحث فى الحقيقة المطلقة ، فهذا وهم ، وإنما الذات هى التى تخلع ذلك على الأشياء ، ولذلك يقول نيتشه : « إن ميلاد الأشياء من صنع ذلك الذى يتمثل ويفكر ويريد ويشعر بحواسه . . وحتى الذات فإنها ليست سوى اختلاف كباقى الأشياء الأخرى . إنها تبسيط يراد به الإشارة إلى القوة التى تصنع وتخلق وتفكر » .

١٤ ــ بمعنى أن منهج الحقيقة لم يوضع بدافع الحقيقة ، وإنما من أجل دوافع القوة والهيمنة . انظر تفصيل ذلك فى « مشكلة الحقيقة فى الفكر الفلسفى » رسالة دكتوراه مخطوطة ، لفؤاد زكريا جامعة عين شمس . وانظر أيضا : عبد السلام بنعبدالعالى « أسس الفكر الفلسفى المعاصر » : مجاوزة الميتافيزيقا . دار توبقال للنشر الدار البيضاء ١٩٩١ ص ١٤٦ .

١٥ ــ مطاع صفدى : استراتيجية التسمية فى نظام الأنظمة المعرفية دار الشؤون الثقافية بغداد الطبعة الثانية ١٩٨٦ ص ٢٦ .

١٦ ــ « أن تطلق الاسم هو أن تكون سيداً ؛ هو أن تجعل من نفسك سيد الجميع » ذكر نيتشه هذا القول فى الفصل الأول من كتابه علم تكوين الأفكار genalogy .
وذكره عبد السلام بنعبد العالى فى كتابه : مجاوزة الميتافيزيقا ص ١٤٨ .

١٧ ــ أميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال وفلسفة الفن دار المعارف ـ القاهرة ١٩٨٩ ص ١ وما بعدها .

١٨ ــ هناك أكثر من ترجمة لفن الشعر عند أرسطو ، منها ترجمة شكرى عياد وترجمة إحسان عباس وترجمة إبراهيم حمادة .

١٩ ــ هوراس : فن الشعر : ترجمة لويس عوض الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة .

٢٠ ــ انظر :
Hegel:Aesthetics Lectures on phihosoply of fine Art: Trans T.M. Knox Oxford University press. 1975. Vol. I P 18.

٢١ ــ كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ترجمة سامى الدروبى،دار الفكر العربى ١٩٤٧ ص ٤١ ــ ٥٥ .

٢٢ ـ انظر :

Milton C .Nalm: **Aesthetic Experience and its presuppositions.** Harper & Brothers publishers New York. 1946 p. 144- 146.

٢٣ ـ شارل لالو : الفن والحياة الاجتماعية ترجمة عادل العوا دار الأنوار ـ بيروت الطبعة الأولى ١٩٦٦ ص ١٠٦ .

٢٤ ـ انظر :

M. Horkheimer: **Authorit arianism and The Family Today , in R. N. Anshen, ed., The Family: Its Function and Destiny** (New York: Harper & Barothers, 1949) p. 340.

٢٥ ـ ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى : ترجمة مصطفى بدوى، الدار القومية للكتب القاهرة ص ١٤٠ .

٢٦ ـ فريدريش شيللر : رسائل فى التربية الجمالية ترجمة وفاء محمد ابراهيم الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩١ .

٢٧ ـ انظر :

H. Arendt ,: **Introduction; Walter Benjamin— 1882** 1940. New York: Schocken 1969. p55.

٢٨ ـ يحيى الرخاوى : قراءات فى نجيب محفوظ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢ ص ١٦٧ ـ ١٩١ .

الخطاب والسلطة عند ميشيل فوكو

محمد على الكردى

إن اهتمام فوكو بتأصيل مفهومه « الأركيولوجى » الخاص بالممارسات الخطابية وما أدى إليه هذا التأصيل من تجاوز تام لمفهوم النسق العام الذى تعتمد عليه البنيوية فى بناء تصوراتها وهياكلها المفاهيمية ، قد أدى به ، فى نهاية الأمر ، إلى الوقوع فيما يشبه العشوائية المنطوقية وانعزال الممارسات الخطابية عن حركة الحياة وفعالياتها المختلفة . ومن هنا ، تولدت لديه ضرورة ربط الممارسات الخطابية بضروب من التوجيهات السلطوية التى لا مناص منها لكى تنتظم هذه الممارسات إلى حد ما ولكى تحقق الأهداف الاستراتيجية المنوطة بها والمرغوب فيها من حيث التراكم المعرفى ومساندة التنظيمات والمؤسسات السلطوية فى دعم خياراتها وضبط وتعديل مواقفها وفقاً لمقاومة المادة الخاضعة لها سواء أكانت جسمانية أم نفسية . وهذا هو ما لمسه كثير من المفكرين والكتاب وعلى رأسهم « بارت » فى الوظيفة السلطوية للخطاب ، وهى الوظيفة التى بدأ فوكو يعنى بمواجهتها وكشفها وبتحليل التقنيات والوسائل التكنيكية المختلفة التى تعتمد عليها . ولعل ذلك يبرز بوضوح ليس بعده وضوح من خلال « خطابه — البرنامج » الموجه إلى الكولـيج دى فرانس والمنشور عام ١٩٧١[(١)].

إن خطورة الوسائل القمعية التى تمارسها السلطة بواسطة الخطاب ليست راجعة ، فى نظر فوكو وكما نتصور لأول وهلة ، إلى وسائل التحكم الخارجية التى عرفتها الكلمة المكتوبة عبر تاريخها العصيب منذ عهود الظلام وحتى بدايات عصر الديموقراطية الحديثة ، وإنما إلى عملية التنظيمات الداخلية للخطاب نفسه ، التى تقضى فى ظل ضروب من الإقصاء والاستبعاد بإقامة مساحات من الصمت والإضمار ومساحات من الإفصاح والإعلان تحكم ما يجب أن يقال وما لا يجب أن يقال وما يخضع للتحديد

والكشف والابتكار وما يتبع نظم التعقيب والتبرير والتكرار ؛ وذلك وفقا لمعايير ضمنية من الخطأ والصواب والحقيقية والزيف لعل أبرزها ما يتجلى فى التحريمات التى تنصب على موضوعات السلطة والجنس.(٢)

وإذا كان هناك ارتباط وثيق بين السلطة والخطاب ، كما يذهب فوكو ، فإن ذلك ليس مجرد تخطيط وتنظيم من قبل السلطة فحسب ، وإنما لأن هناك علاقة أنطولوجية ، إن صح هذا التعبير ، تجمع بين اللغة وأنماط الهيمنة الاجتماعية .

فهاهوذا « أدورنو » « وهورخيمر » يتحدثان إلينا عن الارتباط الوظيفى بين المقولات الاستنباطية والقياسية للعلم أو بين وحدات التنظيم المنطقى وبين التقسيمات المقابلة للواقع الاجتماعى التى تقوم على عملية توزيع العمل . يقول الكاتبان : « علينا أن نوضح أن الطابع الاجتماعى لمقولات التفكير ليست ، كما يعلمنا دور كايم ، تعبيرا عن التضامن الاجتماعى ، وإنما تأكيد للوحدة التى لا تنفصم بين المجتمع وعوامل الهيمنة »(٣). وهاهوذا « بلانشو » يبرز لنا بدوره عملية الارتباط الجوهرى بين العنف وظاهرة التسمية أو بين اللغة وحقوق السيادة . إنه يقول : « إن من يأخذ الكلمة ليس إلا القوى والعنيف فالتسمية هى هذا العنف الذى ينحى جانبا ما تم تسميته حتى يمكن الاستحواذ عليه فى الصورة المريحة للاسم . والتسمية هى التى تجعل من الإنسان هذه الغرابة المقلقة والقادرة على بلبلة الأحياء الآخرين وحتى هذه الآلهة المنعزلة التى يقال إنها خرساء . إن التسمية لم تمنح إلا لكائن قادر على ألا يوجد وقادر على أن يصنع من هذا العدم قوة ومن هذه القوة العنف الحاسم الذى يخرق الطبيعة ويعنفها ويسيطر عليها وهكذا تلقى بنا اللغة فى جدلية السيد والعبد التى لا تزال تتسلط علينا » (٤) .

معنى ذلك من الناحية الاستراتيجية أن الخطاب يضم ، فى سياقه التاريخى الاجتماعى ، عددا من الاحتمالات التى تم تحقيقها ويلفظ عددا من الاحتمالات التى لم تتحقق بالرغم من معقوليتها . ولكى ندرك طبيعة أو أسباب الاحتمالات التى تحققت دون غيرها ، لابد من القيام بتحليل أو تشخيص بعض مستويات « الحسم » الخاصة بالخطاب . وأهم هذه المستويات — بلا شك — الدور الذى يلعبه الخطاب ، موضوع الدراسة ، بالنسبة للخطابات المعاصرة والخطابات المحيطة به ؛ إذ إن هذا الخطاب قد يقوم بالنسبة لها ، بدور « النموذج الصورى » الذى تحاول أن تطبقه فى حقولها الدلالية المختلفة ، وقد يكون على العكس ، نموذجا معبرا عن خطابات أكثر تعميما وتجريدا منه ، وقد يكون مرتبطا بعلاقة بارزة من التشابه أو التعارض مع خطابات أخرى فى مجال بعيد نسبيا . وليس من شك فى أن معظم هذه الأبعاد التى يولدها الخطاب « الرائد » أو « النموذج » تتواجد أو تتعايش فى الخطاب العربى الحديث والمعاصر وإن كان غالبا ما يتم توظيف هذا النموذج بطريقة ضمنية أو مضمرة . وليس أدل على ذلك من هيمنة « النموذج الغائى » ، الذى انحسر فى أوربا إبان انتشار فلسفة التنوير ، على كثير من الكتابات العربية التقليدية ، بل حتى على بعض البرامج الإذاعية التثقيفية الحالية التى قد لا يخلو مضمونها من مادة علمية لا غبار عليها من حيث فائدتها المباشرة .

لكن مستويات الحسم هذه لا ترتبط بممارسات خطابية بحتة . ذلك أن الاختيار الاستراتيجى لمستوى نظرى أو مفهومى معين فى تكوين خطابى يتصل إلى حد كبير بالوظيفة التى يمارسها الخطاب الرائد فى حقل الممارسات « اللاخطابية » ؛ أو بعبارة أخرى إن الاختيار الاستراتيجى قد ينتمى فى قواعده الأساسية إلى ظروف خارجة عن الحقل الخطابى . وهذا شيء واضح بالنسبة للاقتصاد الذى يلعب دورا هاما على مستوى السياسات الحكومية ، وعلى مستوى الممارسات اليومية والصراعات الاجتماعية والسياسية . كما أن

الاختيار الاستراتيجى يخضع لعملية « تملك » الخطاب نفسه ، إذ إنّ حق إلقاء الخطاب ، أو حق تكوينه سواء من الناحية التخصصية ، وسلطة الوصول إلى الوثائق واستخدامها مقصور فى كثير من المجتمعات على فئات محدودة من الأفراد . كما يرتبط هذا الاختيار ، فى الوقت نفسه ، بمواضع « الرغبة » من الخطاب ، لأن الاختيار قد يشكل لونا من ألوان الإخراج الخيالى ، أو ضربا من ضروب التحريم أو يمثل عنصرا رمزيا أو أداة إشباع غير مباشرة . وليس هذا وقفا على الخطاب الأدبى أو الخيالى فحسب وإنما هو أمر يشمل أنماطا أخرى عديدة من الخطاب ، سواء فى اللغة أو الاقتصاد أو الفلسفة أو الفن .

ولكننا يجب أن ندرك جيدا أن هذه النقاط الاستراتيجية ليست مفروضة على وحدة الخطاب أو نظام تكوينه ، فهى ليست عناصر ملتوية أو مبثوثة فيه بطريقة تعسفية ، بحيث تجعل منه خطابا ثنائيا يتكلم بلغتين : لغة الباطن والظاهر ، أو لغة الحقيقة ولغة الزيف . إن هذه الاختيارات بالرغم من خارجيتها النسبية عناصر مكونة ومؤسسة من عناصر الخطاب .(٥)

تطهير الحقل الخطابى

إن عمل السلطة يتمثل فى الخطاب من خلال آليات ضابطة تكتسب عادة صفات الصواب والسوية والمعقولية وهى صفات تعمل بدورها على توفير نوع من المعيارية التى تحدد نطاق المقبول واللا مقبول ومجالات المسموح به والممنوع . وغالبا ما توظف هذه الميكانزمات بطريقة لاواعية لأنها تصبح ، مع مرور الوقت ، جزءاً لا يتجزأ من طرائق إنتاج الخطاب ، كما أنها تشكل حصيلة تاريخ طويل من عمليات التطويع أو التطبيع الفكرى التى توافرت على ترسيخها المؤسسات التعليمية والتربوية والإرشادية والوعظية بما أتيح لها من تقنيات بالغة الفعالية وقنوات اتصال تزداد تطورا يوما بعد يوم .

إلا أنه لما كان الجانب الأغلب من هذه الميكانزمات قد تم ويتم كشفه بصفة مستمرة عن طريق عمليات النقد التى يمارسها الفكر الحر ، فإن فوكو يريد ، فى الواقع ، أن ينفذ إلى مستويات أكثر غوراً من عمليات تغييب أو تزييف الوعى المعرفى . من ثم محاولته اقتلاع الأساس نفسه الذى تُناط به عمليات التصور ، وهو ما نعرفه فى الفكر الغربى تحت مفهوم الذات أو الشعور ولما كانت فكرة انتزاع هذا المفهوم ليست عملية سهلة المنال ، فإن هذه المحاولة قد عُرفت ، عند فوكو وفى معظم الدراسات البنيوية ، تحت مسمى خلخلة الذات أو إزاحتها عن مكانتها المركزية (dècentrement du sujet) ؛ وبالرغم من أن هذا المبدأ قد بثته فى الفكر الغربى من قبل نظرية التحليل النفسى الفرويدى ، إلا أنه لن يتطابق قط عند فوكو والكتاب البنيويين مع مبدأ اللاشعور الفردى ، نظرا لرغبتهم فى الإفلات من إسار المجال النفسى . من ثم سوف يميل هذا المبدأ إلى أن يكون شيئا أشبه بلاشعور النسق أو اللغة ، على شريطة أن تفهم اللغة هنا بمعنى جماع النسق العلامى أو الدلالى لأى نوع من أنواع النشاط المعرفى .

إلا أنه يبدو موضوع التخلى عن الذات التأسيسية يتخذ عند فوكو شكلا أكثر جذرية من البنيوية نفسها ؛ فهو يتغلب على هذا الدور التركيبى أو التوحيدى الذى تقوم به الذات بواسطة مفهوم « الكثرة » الذى ابتكره « ريمان » أول ما ابتكر ولكن فى نطاق الفيزياء والرياضيات .

ويتلخص هذا المفهوم فى رفض الفكرة الفلسفية القديمة للواحد ومتعدداته وارتباطها ضمنا بذات مؤسسة ، أو بفكرة مصدر تنحدر عنه . ومن ثم يبرز فوكو فكرة الكثرة كطريقة لتواجد المنطوقات بالرغم من ندرتها الفعلية ، مع ما تتطلبه هذه الكثرة من « نقاط تفرد » وأماكن شاغرة لقيام « أدوار فاعلة » و « انتظامات تراكمية وتكرار » . ولما كانت الكثرة لا تخضع لنظام « أكسيوماتيكى » ولا لنموذج نمطى ، وإنما هى مجرد تواجد مكانى لا يقوم على أى اتساق مجالى(٦)، فإن المنطوق الذى يستخلصه فوكو لا يتطابق مع الجملة المنطقية لما تتميز به من اتساق ولما تخضع له من معايير الخطأ والصواب ولا مع الجملة النحوية التى تتطلب علاقة منتظمة أو ثابتة مع فاعل غالبا ما يمثل شخص المتكلم .

مهما يكن من أمر ، فإن خلخلة الذات تقضى ، لأول وهلة على ترابط الأحداث وتسلسلها المكتسب أو المتوارث . وليس من شك فى أن فوكو حينما يفعل ذلك لا يبتعد كثيرا عن بعض الفلاسفة المبرزين الذين أثاروا فى عصرهم كثيرا من

الضجة والحيرة ، وأقربهم إلى الذهن « نيتشة »[٧] فى موقفه الرافض للميتافيزيقا التقليدية وما تقوم عليه من دعائم منطقية كالسببية والغائية ، و « هيوم » الذى كان أول من فتت المعرفة العقلية وبث البلبلة فى كل المقولات المنطقية الموروثة . وأنا لا أعتقد أن فوكو يطمح إلى أكثر من ذلك ، وإن كانت مطامحه ، فى نهاية المطاف ، لا تعد غريبة بالنسبة للتيارات الثقافية السائدة فى عصره . ولعل محاولة فوكو هذه فى استبعاد أحلام الذات وأوهامها التى تضفيها على « موضوعية » الخطاب هى ما يحاول سحبها كاتب مثل « عابد الجابرى » فى نقده للخطاب العربى المعاصر على كثير من المقولات العاطفية التى تحجب فى « الخطاب النهضوى » رؤية الواقع العربى كما هو عليه [٨] .

ومن ثم ، نرى فوكو يقوم بتبديد ما جمعته العصور السابقة وتشتيت ما نسقته الرؤى القبلية من معطيات وأفكار ونظريات مسبقة . ولعل أول ما يخضعه الفيلسوف لمبادىء طريقته الإجرائية فى القطع والحد والكشف عن الدرجات والمستويات وعوامل التبديل والتحويل هى ظاهرة تقسيم الأنواع الكبرى للخطاب فى الفكر الغربى بين أشكال وأجناس حددت لنا ما نعرفه ونألفه تحت مسميات الأدب أو الفلسفة أو التاريخ أو الخيال . فهو فى الواقع يشك فى هذه التوزيعات المألوفة ، خاصة أن المنطوقات التى تحتوى عليها لم تكن موزعة دائما بالطريقة نفسها ، ولم تكن منتظمة بهذه الصورة التى نعرفها عليها فى الوقت الحاضر . من هنا ، يرى فوكو أنه من الصعب ، مثلا ، أن نطبق مقولة « الأدب » على ما يسمى بثقافة العصور الوسطى أو الثقافة « الكلاسيكية » ، لأن هاتين المقولتين ، حتى لو كان هناك تشابه كبير بين عناصر كثيرة من ثقافة العصر الحاضر وثقافة العصر الكلاسيكى أو الوسيط ، لا تُحددان بشكل قاطع ومؤكد حقول الخطاب فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ناهيك عن العصور الوسطى ، كما سوف يحددها لنا القرن التاسع عشر أو القرن العشرون [٩] .

وإذا كان الكاتب يشك فى عفوية وتلقائية هذه المقولات التى لا تعدو كونها مبادىء تصنيفية وتنظيمية عامة لا يخلو منها أى أدب أو فكر غربيا كان أو شرقيا ، فما بالك حينما يشكك فى أكثر المفاهيم وضوحا ورسوخا مثل مفاهيم العلم والكتاب والمؤلف ! فبالرغم من وضوح مفهوم الكتاب ، مثلا وبالرغم من حضوره المادى والأدبى ، يرى فوكو أن وحدته ليست كافية لتجنب تنوع الموضوعات التى يمكن أن يعالجها سواء فى مجالات التاريخ أو العلم أو الأدب . وكذلك يرى الأمر بالنسبة لوحدة الخطاب النوعى الذى ينتمى إليه الكتاب أو البحث بالفعل . إذ حتى فى حالة الاتفاق على تحديد الخطاب النوعى ، كالرواية أو التاريخ مثلا ، فهل يمكن أن ندرج تحته كل أنماط وأشكال النوع المطلوب فى ثقة وطمأنينة كاملتين ؟

إن فوكو يشك فى ذلك كثيرا ، ويرى أن أى كتاب لا يعدو أن يكون مجموعة من النصوص التى تردنا إلى نصوص أخرى ، أو حشدا من الجمل يردنا إلى حشد آخر من الجمل . وإنه ، فى خلاصة الأمر ، ليس إلا « عقدة فى شبكة كبيرة »[١٠] .

كما يعتقد الفيلسوف ، فى الوقت نفسه ، أن مفهوم المؤلف ليس أقل غموضا واضطرابا ، وهل يمكن اعتبار اسم صاحبه كافيا حتى ينسب إليه ، وعلى القدر نفسه من الدرجة ما كتبه وهو حى ، وما تركه بعد مماته من أوراق لم يتمها بعد ولم يضع عليها لمساته الأخيرة ؟ وهل يجوز أن يضم إلى عمله الأدبى أو الفكرى ما خطه من مسودات ومشاريع وخطط أولية أو الأجزاء التى محاها من مخطوطاته ؟ وما هو وضع مراسلاته أو الأحاديث التى أدلى بها أو نقلها الناس عنه ؟ هل يضم كل ذلك ، مع اختلاف لغاته ومستوياته إلى وحدة العمل الأدبى أو الفكرى الذى ينسب إليه ؟

من ثم يرى فوكو أنه لا بد أن يكون هناك « مستوى » محدد تُناط به عملية تشكيل « الوحدة المعبرة » والتأليف والتنسيق بين كل هذه النصوص المتباينة حتى تفهم جميعا على أنها أجزاء متكاملة من عمل واحد . إلا أن هذه « الوحدة » لا يجب أن تفهم ، مع ذلك على أنها إحدى المعطيات المباشرة للعمل المشار إليه ، إذ إنها تظل « عملية بناء وتركيب » يشيدها القارىء الناقد أو المتلقى حتى يصبح فى استطاعته أن ينفذ من بين علاقات النص ودلالاته إلى القواعد التى تحكم توزيعها ، وتعمل على ترتيبها وتنسيقها . بعبارة أخرى إن أى

عمل فنى أو أدبى لا يشكل ، فى حد ذاته وحدة جاهزة من المعطيات المباشرة التى يمكن قبولها أو تلقيها ، كما هى عليه ، بشكل مؤكد وثابت (١١)

وإذا استطعنا بلوغ أسس الخطاب عبر هذه الوحدات المصطنعة كالكتاب أو الجريدة ، أو عبر أى نوع من التنظيمات المعروفة والشائعة كتقسيمات الأجناس الأدبية أو تصنيفات العلوم المختلفة ، علينا أن نتأكد من تلقى هذا الخطاب فى حالة انبثاقه بوصفه مجموعة من الأحداث المستقلة والمتناثرة ، التى لا وجود لها إلا عبر هذا النسيج الذى تقيمه وتبدده ثم تعيد نسجه أمام ناظرينا . وعلينا أن نحذر من رد هذا الخطاب إلى مصدر سابق عليه ، مخافة أن يصبح صورة باهتة ومكررة منه ، ويصبح علمنا به اجتراراً لما سبق ، وترديدا فى ألفاظ جديدة لما عرفناه وألفناه واطمأنت إليه النفوس الوادعة التى تأنف من كل تجديد وابتكار .

بل إن أهم ما يجب أن نحذره هو متابعة أصحاب الاستمرارية واجترار القديم ، حين يرفضون انبثاق أكثر من حدث واحد فى قلبُ الخطاب ، أو بالأحرى حينما لا يقبلون ظهور أى حدث حقيقى طالما هم يردون كل بداية — خشية ظهور حدث جديد يبدد وهم القديم — إلى مصدر خفى على الدوام، خفى إلى درجة يصعب معها تحديد معنى هذا الخفاء ، اللهم إلا وظيفته النفسية والإيديولوجية المطمئنة . من ثم تصبح كل بداية عودة إلى بداية سابقة عليها ، وتظل على هذا النحو كل بداية حقيقية خفية على الدوام . كما يتصل بهذه الفكرة عن البداية ، التى لا وجود لها إلا فى مخيلة أصحابها ، ميل هؤلاء القوم أنفسهم إلى اعتبار كل خطاب أو قول معلن إفصاحا عن خطاب ، أو قولاً غير معلن سابقا عليه ، ولما كان هذا القول الأول ليس له أى وجود مادى حقيقى ، فإنه يشبه أكثر ما يشبه نوعا من « الصمت » المعبر الذى يسبق الكلام ويمده بمعانيه الخفية : إلا أنه لا يستطيع أن يظهر إلى العيان طالما أن القول الصريح الظاهر يحتل مكانه ويكبته ، الأمر الذى يستمد منه البحث التقليدى باعثين أساسيين :

باعث يجعل من كل دراسة تاريخية ضربا من البحث الدائم عن المصدر ، وضربا من التكرار الأبدى لهذا المصدر الذى لا يخضع لأى تحديد تاريخى ؛ وباعث آخر يكرس مهمة التحليل فى رصد هذه الأقوال الصامتة التى تكون بمثابة القواعد أو المبادىء المفسرة للخطاب أو جماع الأقوال اللاحقة (١٢)

ولكن هل يستطيع فوكو ، مع ذلك ، أن يتخلص من مجمل هذه المفاهيم وهذه الوحدات القائمة والملحة فى الوجود ؟ ليس من شك فى أن ذلك أمر بالغ الصعوبة . لكن تبقى للكاتب ، على الأقل ، إن لم يستطع التملص منها ، القدرة على إدراك قواعدها المنظمة وكشف البواعث الايديولوجية المبررة لها . من ثم نراه يعمد إلى أهم هذه التنظيمات والوحدات الراسخة ، ويحاول أن يبدد البديهيات الظاهرة التى تحيط بها ، حتى يُعدها ، إن صح هذا القول ، تلقى ما تبادر إلى ذهنه من أسئلة جديدة : أى تلك الأسئلة التى تخص بنيتها ومنهجيتها وتحولاتها ومجمل القوانين التى تخضع لها وحشد الظواهر التى تصاحبها فى مجال الخطاب والتقسيمات التى تؤدى إليها . بعبارة أخرى ، تلك الأسئلة التى لا يمكن طرحها إلا على ضوء نظرية لا تكتمل عناصرها إلا بظهور حقل الأحداث الخطابية التى تنطبق عليه (١٣) .

الأحداث الخطابية :

من ثم يتحدد مشروع فوكو ، على مستوى هذه الطبقات العميقة من طبقات المعرفة ، بتحديد مجال « المنطوقات » الفعلية (énoncés) وإدراكها بعيدا عن جميع أشكال الاستمرارية والاتصال فى حالة تشتتها أو بعثرتها الأولية كأحداث خطابية خالصة . وليس من شك فى أن هذا المشروع المنوط به وصف أحداث الخطاب يختلف جوهريا عن التحليل اللغوى المألوف ، إذ أن هذا الأخير يُهدف به الوصول إلى جماع القواعد الصورية التى تُمكننا من صياغة ملفوظات جديدة على نمط الملفوظات الموجودة ، بينما يُبْرِزُ لنا حقل الأحداث الخطابية كحقل مغلق ومحدود بالمقاطع اللغوية التى تمت صياغتها فعلا (١٤) .

ولا شك أن وصف الخطاب يختلف تماما فى تقنيته عن تقنية تاريخ الفكر ، إذ أن هذا الأخير يقوم ، فى الواقع ، على

دراسة مجموعة من المذاهب الفكرية ، يحاول أن يصل من خلالها إلى قصد المفكرين ونشاطهم الفكرى الواعى وإلى المضمون الظاهر أو الخفى لرسالتهم أو نظرياتهم . أى أن تاريخ الفكر يسعى ، فى الغالب ، إلى بناء خطاب آخر مواز لخطاب الفكر نفسه ، يعمل من خلاله على التقاط الهمسات أو الهواجس أو النوازع الداخلية التى تشكل خلفية حديث المفكرين ، وتضفى عليه قصدا معلنا أو خفيا أقوى وأرسخ من الجانب المعلن . بعبارة موجزة ، إن تاريخ الفكر يعمل ، فى حقيقة الأمر ، كشفرة رمزية بالنسبة لخطاب المفكرين أنفسهم موضوع الدراسة والتحليل .

أما تحليل أحداث الحقل الخطابى ، الذى يهدف إليه فوكو ، فيختلف كليةً عن ذلك ، إذ أنه يسعى إلى إدراك المنطوقات الخطابية فى أضيق حدود لها بوصفها أحداث فردية ، كما يعنى بتحديد الظروف أو السياق الذى تتواجد فيه ، وإبراز العلاقات التى يمكن أن تربط بينها ومنطوقات أخرى وتوضيح نوعية هذه العلاقات ودرجات الارتباط القائم أو المتصور بينها .

ولا شك أن الغرض من هذا التحليل هو إبراز خصوصية كل منطوق من المنطوقات لحظة انبثاقه فى حقله الخطابى ، وتبيان مدى القطع الذى يحدثه فى النسيج العام لهذا الحقل وذلك إلى الدرجة التى لا يستطيع فيها أى منطوق آخر أو أى أثر أيديولوجى معاكس أن يطمس دوره الفعال والمؤثر أو يذيب معناه ودلالته فى طيات اللغة الكثيفة (١٥) .

ولكن ربما تساءلنا عن الغرض من عزل الحدث الخطابى عن سياق الفكر أو اللغة ؛ والمقصود بالتأكيد ليس هو تشتيت الذهن أو الحصول على ذرات من المعلومات وإنما هو على العكس ، إبعاد المنطوقات ، التى تم تحديدها ، عن العوامل الذاتية الخالصة ، كقصد الكاتب ونيته وظروف نشأته وتكوينه والرسالة التى يود تبليغها إلى البشرية أو المشروع الفنى الذى كرس حياته لتحقيقه وربطه بمعنى أو مغزى وجوده على هذه الأرض . إن المقصود هو — لا شك — تخليص مستويات أخرى من المنطوقات وأنماط أخرى من العلاقات ، حتى لو كانت هذه العلاقات تنتمى إلى مجالات مختلفة لا تحظى بتبادل معروف، أو مألوف فيما بينها كالمجال الفنى أو الاقتصادى أو الاجتماعى أو السياسى . والمقصود أخيرا هو تحرير مجال ينعتق فيه المنطوق من كل الارتباطات القبلية ، حتى تتولد منه إمكانيات جديدة أخرى من العلاقات والارتباطات ، وتتكون وحدات علمية ومعرفية مقبولة ، أى لا تقوم على الافتراض التعسفى ، حتى إن لم تتح لها الفرصة التاريخية للظهور (١٦) .

وعلى الرغم من أن مجالات اكتشاف هذه المنطوقات كثيرة ومتعددة ، إلا أن الكاتب يعتقد أن أفضلها ليس بالضرورة هو الذى يساعد على الالتقاط السهل للحظة البناء الصورى للمنطوقات، أو الإلمام الميسر بقواعد انبثاقها وقوانين تحولها وتشكلها . على العكس ، إنه يفضل اختيار المجالات التى لم تنتظم خطاباتها بعد فى مجموعات نظامية دقيقة ، ولم تتولد فيها منطوقاتها وفقا لقواعد تركيبية واضحة . بل ، إذا كان الإفلات من تأثير المفاهيم والوحدات المعرفية التقليدية من الصعوبة بمكان ، فلماذا لا يختار تلك المجالات التى سيطرت عليها طويلا هذه المفاهيم ، وعلى رأسها مقولات المؤلف والتأثر والتأثير والذات والمشروع والقصد والنية ، التى رسختها فى الأذهان دراسات التاريخ الأدبى ومناهج الظاهراتية على اختلاف دروبها وغاياتها ؟ ولعل ذلك يوضح لنا أسباب اختيار ميشيل فوكو لحقل العلوم الإنسانية مجالا لتجاربه وتطبيق نظريته فى أركيولوجيا الخطاب(١٧).

إن محاولة فوكو تخليص مجالات العلوم الإنسانية من تأثير المفاهيم الذاتية والأيديولوجية ودعوته إلى تفتيت الحقول المعرفية المتوارثة لن تجدا طريقهما إلى التحقيق إلا بتقويض دعائم المنظور البنيوى نفسه ، وذلك عن طريق تخليص المنطوقات من كل ما يعلق بالجمل نفسها من أحكام تقويمية ومن صيغ التراكيب اللغوية ومن القوالب المنطقية والتصورات الذهنية ؛ وهو ما لايتم إلا بتجريد الكلام من كل مضمون مباشر ومن كل الأغراض الخاصة التى شكلته ووجهته فى سبيل تحقيق غايات معروفة معلنة . وإذا كان هذا التجريد ممكناً فلأن اللغة تحمل فى قلبها نوعا من الفراغ الأولى ونوعا من الوجود العشوائى الأجرد الذى لا يتم دخوله إلى حيز الفعل إلا من خلال تجارب تاريخية محددة تضفى عليه انتظامه

واستمراره ، ثم انقطاعه وزواله . وإذا كانت اللغة قابلة بطبيعتها للازدواج ، فهى تسمح ، من غير شك بجانب الموجهات السلطوية التى تملى عليها تنظيماتها الكبرى بظهور ممارسات خادعة ومموهة تختلط فيها الوقائع بالأمانى والرغبات والأغراض الذاتية بالغايات العامة على شكل إسقاطات وتبريرات وتفسيرات لاحقة . ومن ثم نفهم أنه كان لزاما على فوكو ، لكى يدرك الاستراتيجيات السلطوية التى تطبع التشكيلات التنظيمية للغة وتلقى بثقلها عن طريق المؤسسات والآليات والتقنيات الفاعلة على الممارسات الخطابية ، أن يتخلص من كل ما يعلق باللغة والخطاب من تصورات ذاتية وأحكام تقويمية وتبريرية مضافة .

السلطة والحرية

إن القضية التى يعنى بها فوكو ليست عملية تقديم أو صياغة نظرية فلسفية مجردة للسلطة ولا تحديد نوع من الأيديولوجيا العامة المناقضة لمبدأ العقلانية الغربية كما تبلور فى إطار الدولة الغربية الحديثة ، أو كما حاول فيلسوف مثل « أدورنو » أن يؤسسه بوصفه نتيجة لازمة لتقدم الحضارة المادية ولتحول مفاهيم التنوير نفسها إلى قوة مدمرة لذاتية الإنسان تحت قناع السيطرة على الطبيعة وإضفاء العقلانية التامة ، ذات النمط الرياضى أو الكمى البالغ الدقة ، على السلوك البشرى[١٨] . على العكس ، إن مقصد فوكو هوإبراز عدد من الميكانزمات المعرفية الأساسية التى لعبت دورا هاما ، عبر الممارسات التاريخية لعلاقات القوى والتوزيعات الاستراتيجية لها ، فى بناء صرح الدولة الحديثة . إلا أن ذلك كله لا يمكن فهمه جيدا إلا بالتعرف على ماهية السلطة التى يرمى إليها الكاتب .

إن فوكو ينظر ، فى الواقع إلى السلطة ، أى مجموعة علاقات القوة التى تحكم مجتمعا من المجتمعات ، من منظور تاريخى بحت . من ثم ، هو لا يعنى بتحديد طبيعة السلطة ولا ماهيتها من حيث الأسس الفلسفية أو الأنطولوجية التى تقوم عليها وإنما يعنى بها من خلال الممارسات التى تؤدى إليها ومن خلال العلاقات غير المتوازنة ، والأفعال وردود الأفعال المتضاربة التى تؤدى إليها هذه الممارسات . إن الرؤية الوظيفية ، التى يعتمد عليها الكاتب فى وصف ظاهرة السلطة تجعله يهتم فى المقام الأول بتحليل العلاقات التى تنشأ بين الأفراد أو الجماعات ، وهى العلاقات التى تبرز فى صورة « آثار » أى حصيلة مجموعة من الأفعال وردود الأفعال بصدد القوانين والمؤسسات والآليات والأيديولوجيات التى تجمع بينهم أو بينها فى إطار عدد من الاستراتيجيات المتآزرة أو المتضاربة ، وهذا ما يفترض استبعاد كل أشكال السلطة المتبلورة التى تربط علاقات القوة بالتصورات القانونية البحتة ، وبكل الرؤى التى تجمدها أو تشيئها فى نظم الحكم وأدوات الهيمنة والسيطرة كمؤسسات الحكم والإدارة أو حتى بعقلانية خفية أو غائية للتاريخ[١٩] .

بمعنى آخر ، إن فوكو لا يعنى بتاريخ ولا بتنظير مؤسسات السلطة وصياغاتها القانونية ولا يعنى بالسلطة كمفهوم للمقدرة وما يترتب عليه من محاولات اجتماعية أو سياسية لتملك هذه المقدرة والاستحواذ عليها ، وإنما الذى يعنى به هو العلاقات السلطوية وما تحدثه من آثار بالغة الدقة والخصوصية فى جسم المجتمع ككل . ويحاول فوكو ، فى هذا الصدد ، التمييز بين علاقات السلطة وعلاقات الاتصال ، إذ بالرغم من أن هذه الأخيرة قد تحدث ، عن طريق توصيل المعلومات ، نتائج تؤثر على إعادة توزيع علاقات القوى ، إلا أنها تختلف من حيث الخصوصية عن الأولى . ويفرق فوكو ، بهذا الصدد ، بين ثلاثة نماذج من العلاقات :

(أ) العلاقات القائمة على المقدرات الموضوعية .
(ب) « علاقات الاتصال »
(ج) « علاقات السلطة » .

ولا يعنى هذا التمييز النظرى أن هذه العلاقات منفصلة على أرض الواقع إذ أنها فى حقيقة الأمر تتداخل وتتساند فيما بينها بحيث غالبا ما يلعب بعضها دور الأداة بالنسبة لبعضها الآخر . على هذا النحو ، يرى فوكو أن « المقدرات الموضوعية » لا يمكن أن تعمل من غير أن تعتمد على « علاقات اتصال » وذلك على مستوى توصيل المعلومات أو

تقاسم المهام والأعمال ومن غير أن ترتبط « بعلاقات قوى » من حيث فرض بعضَ المهام أو ضرورات تقسيم العمل أو التأثير الملزم لبعض الطرائق الحرفية المتوارثة . كما يرى أن علاقات الاتصال تقوم بالضرورة على « نشاطات غائية » نظراً لضرورة ضبطها وتوجيهها لعناصر الاتصال ، كما أنها لا تخلو من آثار سلطوية وذلك بالقدر الذى تؤثر فيه على تغيير عناصر الحقل الإعلامى وبالتالى على مواقع للمستفيدين منه . وأخيرا هو يرى أن علاقات السلطة تلعب دورا بالغ الأهمية من خلال إنتاج وتبادل العناصر العلامية كما أنها تعتمد اعتمادا كبيرا على النشاطات الموجهة ، أى النشاطات التى تسمح لها بإحداث التأثيرات المطلوبة ، وذلك عبر أدوات التوجيه وتقنيات الإرشاد والتكوين ونظم الضبط والانضباط والتقويم.غير أن ذلك لا يعنى ، فى نظر فوكو ، أن صيغ الترابط أو التساند فيما بين هذه العلاقات تتسم بصفة الثبات والدوام ، بل على العكس إنها دائمة التغير والحركة وفقا لهيمنة نموذج أو آخر من هذه العلاقات على الحقل المطلوب تعديله أو إحداث تأثيرات هامة به ، كما أنها فى الأغلب تتطلب فى كل حالة جديدة نموذجا ملائما له خصوصيته .

من الواضح إذن أن علاقات السلطة ليست منفصلة تماما عن أنماط العلاقات الأخرى ، معرفية ، اجتماعية ، اقتصادية أو سياسية مهما يكن مستواها ، إذ أن السلطة لا تلعب بالنسبة لهذه العلاقات دور القوة المركزية المهيمنة كما تلعب الدُولة الممثلة للطبقة السائدة فى التصور الماركسى . من ثم ، هذا الانتشار أو التناثر الذى تعرفه السلطة فى جسم المجتمع كله ، بحيث يمكن انبثاقها من القمة كما يمكن انبثاقها من قاعدة المجتمع أو من بعض مراكز القوة وجماعات الضغط . ومهما يكن من أمر ، فإن السلطة لا ترادف فى معناها الدقيق الهيمنة الأحادية الجانب ، لأنه لا يمكن أن يكون لها وجود ذاتى مستقل أو قائم بذاته . فالسلطة ليست غير فعل لا يتم إلا بما يحدثه من آثار وردود فعل ، وهى لذلك لا علاقة لها بعمليات التفويض أو الإجماع إذْ كل هذه الحالات أو المواقف قد تكون « شروطا » لها أو قد تكون هى « أثرا » من آثارها ولكن من غير أى تطابق بينها .

كما أن السلطة تفترض ، من منظور القيادة والحكم ، الحرية كأساس لها فالحرية شرط من الشروط الأولية لقيامها ، وذلك لأن الحرية هى الإمكانية الوحيدة لقيام علاقات حكم أى علاقات تنشأ بين أفعال وردود أفعال . أما فى حالة العبودية ، فالسلطة لا تجد أمامها إلا سلسلة من الحتميات التى لا يمكن أن تقوم بصددها علاقات قوى فعلية . وهذا معناه أن السلطة لا يجب أن تصطدم بالحرية ، وإنما عليها أن تقيم معها نوعا من الأخذ والعطاء والشد والجذب واللعب والمداورة ، وهى إن لم تفعل ذلك تحولت إلى طغيان أو استبداد أعمى . وإذا كانت السلطة لا يقوم لها كيان إلا مع الحرية ، فإن هذا لا معنى له إلا بمقاومة السلطة ومعارضتها ، إذ ليس هناك قوة من غير رد فعل ، ولا ممارسة حقيقية من غير تعارض قطبين أو طرفين[20] .

من ثم ، لا تقوم علاقات السلطة أو القوى على « عداء جذرى » أو خصومة مستفحلة ، وإنما على نوع من التنافس والتنازع اللذين لا يكفان عن إثارة جو من التوتر والتحريض المستمر بين الأطراف .[21] »

نحو ذاتية جديدة

ما معنى ذلك بالنسبة لنهاية المسيرة الفلسفية التى قام بها فوكو خاصة بعد أن استبعد من خطابه، فى البداية ، كل القضايا والموضوعات التى تخص تصورات الإنسان وأحاسيسه وعواطفه وآماله ومطامحه ؟ معناها ببساطة أنه ، بعد دراسته للممارسات الاجتماعية — السلطوية المختلفة ولدورها فى تطويع الفرد وإبرازه فى صورة موضوعية بحتة كشىء قابل للمعرفة والتفسير والتحليل ، أخذ يُعنى بإبراز الجانب الآخر من الفرد وهو إنتاج ذاتيته وحقيقة هذه الذاتية كمحصلة لتداخل علاقات الضبط والتطويع بعلاقات المقاومة التى يظهرها الأفراد . ومن هنا يتبين لنا أن هناك ، كما يذهب فوكو ، صورتين للفرد قد تم ظهورهما فى العالم الغربى : صورة الفرد الخاضع تماما لضوابط السلطة والمتطابق مع معاييرها ، وصورة الفرد الحر المتمسك بهويته الواعى بها . ويعتقد فوكو أن الصراع من أجل الحفاظ على هوية الفرد يبدأ مع حركة الإصلاح الدينى المعروفة بالبروتستانتية إبان القرن السادس عشر ، وإن كان من المعروف أن بروز الروح الفردية فى فرنسا لم يتبلور إلا على إثر التصدعات الكبرى التى أحدثتها الثورة الفرنسية فى البنية

الطبقية الجامدة التى ورثها المجتمع الفرنسى عن العصور الوسيطى .

ويعتقد فوكو أن السبب الرئيسى فى شحذ هذه الروح الفردية هو الطابع الشمولى أو الطبقى الصارخ الذى اتخذه جهاز الدولة منذ القرن الثامن عشر وعمله على تبنى ما يسميه « بالسلطة الرعوية » التى كانت لها وظيفتها التعليمية والتهذيبية الخاصة فى قلب الكنيسة وذلك بعد تعديلها وتحويلها إلى نوع من الرقابة الصحية على المواطنين وإلى نوع من الاهتمام برفاهيتهم وسعادتهم على هذه البسيطة . وليس من شك فى أن أهم أسباب هذا الاهتمام هو فطنة الدولة الحديثة إلى دور السكان والصحة العامة فى بناء قوتها وتدعيم الثروة الوطنية . ومن الواضح أن ما يقصده فوكو بالسلطة الرعوية ليس إلا مجموعة السياسات الاجتماعية التى ترسمها كل دولة رشيدة لنفسها بغرض تحقيق أهدافها بصورة منظمة ومخططة . إلا أن المصلحة العامة كانت غالبا ما تختلط فى هذه الأزمنة السابقة على قيام الدولة الديموقراطية المعاصرة ، التى لا تفلت بدورها من الشكوك والاتهامات ، مع مصلحة الطبقات الثرية المهيمنة على زمام السلطة .

ولكن ماذا يقصد فوكو بحديثه عن الفرد وبضرورة تحريره من آليات الضبط والتطويع ؟ هل هو يقترب فى مفهومه من نظرات ماركس أو ڤيبر اللذين ينسبان ، كما يقول الباحث الإيطالى « بيزورنو»[٢٢] إلى علاقات الإنتاج أو الوظائف التنظيمية دورا أساسيا فى تشكيل الفرد وإعاقته عن التطور أو النمو وفقا لرغباته الخاصة ، أم أن منظوره يختلف عن رؤيتها ؟ إن رؤية فوكو ستختلف كثيرا ، فى الواقع ، عن رؤية ماركس أو ڤيبر ، وذلك لأن هذه الأخيرة ، مهما يكن دور الميكانزمات الأولية سواء أكانت إنتاجية أم تنظيمية ، تفترض صورة مسبقة عن « إنسان » حقيقى له مصالح ومطامح فعلية ، وإلا لم يكن هناك معنى ، بالنسبة للماركسيين على سبيل المثال ، لمفهوم « الضمير الزائف » .

لقد أوصى فوكو ، كما لاحظ ذلك الباحث الإيطالى ، بعدم اعتبار الفرد مجرد « نواة » أولية سلبية تفعل بها السلطة ما تشاء وتشكلها بطريقتها . أى أن الفرد ، فى رأى كاتبنا ليس سابقا على السلطة ، وإنما هو إحدى « آثارها الأولى » كما يجب أن يقول . ويخلص « بيزورنو » من ذلك إلى أنه يجب استبعاد تفسير الفرد على أنه « ذات فاعلة ثابتة الهوية » أو اعتباره أحد « المعطيات » التى علينا أن نسلم بها مسبقا فى أى بحث نجريه عن الإنسان . على هذا النحو ، يبدو الطابع الاتفاقى البحت لمفهوم الفرد عند فوكو ، فهو يجب أن يخضع مثل غيره من الأحداث الأركيولوجية ، كما يقول « بيزورنو » لعمليات من التشتيت والتناثر الضرورية لفك كل الترابطات والتراكمات التصورية التى يقيمها حوله الشعور العام فى كل عصر [٢٣].

وهكذا تبرز لنا الصورة الوظيفية المحضة للفرد عند فوكو . وذلك يرجع ، من غير شك إلى المفهوم الاستراتيجى الأساسى الذى يبنى عليه الكاتب تصوراته للمجتمع وعلاقات القوى التى تحركه . معنى ذلك أن فوكو لا يرى الظواهر الاجتماعية إلا من خلال عمليات تكنيكية ومناورات تتصارع فيها القوى وتتشكل على إثرها السلطة ، ولكن من غير أن تصل قط إلى مرحلة نهائية وحاسمة وإلا فقدت معناها كعلاقة قوة لا تقوم ولا تستمر إلا بوجود حركة مقاومة لا تكف عن مناوءتها . وليس من شك فى أن ما يرمى إليه فوكو من ذلك هو تجريد مفهوم الفرد من كل عمليات التشكيل التى قامت بها السلطة ، عبر التاريخ لإضفاء مضامين وأشكال معينة على الفرد بغرض تثبيته فى صورة هوية محددة وثابتة ومستمرة ودمجه بإطار مرجعى من النظم والقواعد المعيارية التى ترسم له حدود المسموح والمقبول والمعقول ؛ بحيث يعتبر أى خروج عليها نوعا من المروق والجنون والجريمة . وبالطبع ليس المقصود بذلك هو أن الفرد يستطيع أن يعيش خاليا من كل « مضمون » وبعيدا عن كل تأثير اجتماعى أو اقتصادى أو ثقافى ، وإنما المقصود أن الفرد ليس إلا حصيلة هذه المؤثرات أو الموجهات ، التى يلعب التاريخ فى تخصيصها وتحديدها الدور الرئيس والحاسم ، ولكن مع فارق بسيط وإن كان بالغ الأهمية ، وهو أن الفرد فى رد فعله تجاه قوى السلطة الضاغطة عليه يتميز إلى حد ما بأسلوب رد فعله ، أى بطريقة تجاوبه مع السلطة أو رفضه لها .

إن هذه الطريقة ، التى نشير إليها ، هى نفس القدرة التى تحدث عنها فوكو بصدد الدعوة إلى « الانفكاك » عن الأفكار

والمفاهيم التقليدية الشائعة بغية تأكيد الذات وزيادة التعرف على النفس من منطلق المغايرة . إن الفردية أو الحرية تكون ، من ثم ، فى عدم التطابق مع الآليات الاجتماعية والسلطوية التى تميل إلى إنتاج سلسلة من الكائنات « المتجاوبة » مع أهداف السلطة وعلاقات القوى المهيمنة ؛ ولا شك أن إبرازها أو تحريرها من قبضة المعايير السائدة ليس معناه إلا تحقيق مواقف نقدية من كل ألوان الهيمنة والسيطرة العامة .

إن هذه المواقف النقدية ترتبط ارتباطاً وثيقا بطبيعة العمل الفلسفى نفسه عند فوكو . ذلك أن فوكو لا يعنى فى دراسته التحليلية للماضى بدراسة التاريخ من أجل التاريخ وإنما من أجل تفسير وتوضيح بعض إشكاليات الحاضر .

ولكن بما أنه لا يؤمن بالعلاقات السببية ولا باستمرارية التاريخ ، فهو لا يرى فى الحاضر مجرد نتيجة للماضى وإنما يرى فيه أحد الاحتمالات الممكنة المتولدة عنه أو إحدى الحالات الخاصة التى قد تم تحقيقها . من ثم ، فإن الغرض من دراسة التاريخ فيما يخص بعض المؤسسات الغربية التى يرى فيها الكاتب ضربا من القبليات التاريخية لبعض الممارسات السلطوية الحالية ، ليس هو الوعظ أو التثريب وإنما إفساح المجال لامكانية التعرف على أشكال أخرى محتملة من التطور أو الحدوث ، لأن حركة التاريخ ، فى نظره ، لا هى حتمية ولا منطقية ولا غائية وإنما مجرد حصيلة لتدافع وتصارعات علاقات القوى . وليس من شك فى أنه بهذه النظرة المتحررة من أغلال الماضى وأوهام الاستمرارية يمكن إصلاح الحاضر وتصويب مساره ، ولكن ذلك لا يتم إلا باليقظة المستمرة والمقاومة الواعية الصلبة لعمليات الخداع الأيديولوجى والكشف المستمر الذى لا يكل لوسائل التغييب والتعمية التى تمارسها آليات السلطة ومعاييرها التنظيمية بطريقة شبه طبيعية تجاه الأفراد والجماعات .

خلاصة القول ، إن السلطة تميل بطبيعتها إلى الاستبداد إذ أن جوهرها هو الامتداد والانتشار والهيمنة والسيطرة . ومن ثم ، وجب على المجتمع المدنى ممثلا فى أجهزته ومؤسساته النيابية وفى تشريعاته القانونية والدستورية أن يعمل على وقف هذه السلطة عند حدود معينة ، وهى عين الحدود التى تنظمها القوانين والتشريعات والأعراف المتبعة . لكن هذا التوزان لا يتم قط بصورة مثلى ، فالتجاوزات لا تتم فقط ، كما يظن الكثير ، من قبل السلطات المركزية أو « الفوقية » وإنما تحدث كذلك على جميع المستويات الاجتماعية « التحتية » وهى تجاوزات ، فى أغلب الأحيان ، خبيثة وملتوية ، وقد تصطنع الإطار الشرعى نفسه فى تحقيق أهداف واستراتيجيات أصحابها . غير أن حيوية كل مجتمع أو غفوته تتوقف على مدى وعى أفراده وإحساسهم بحقوقهم ومسئولياتهم تجاه أنفسهم وتجاه الآخرين . ومن هنا نفهم أهمية دور الكاتب أو المثقف المتحرر من أمثال فوكو وسارتر ورسل وغيرهم فى بلورة هذا الوعى وتوجيهه الوجهة الصائبة . ومع ذلك فإن فوكو يظل متميزا عن غيره من فلاسفة النقد والتغيير المعاصرين بعدم إيمانه بمبادىء العالمية ، فالعالمية ، مثل تلك التى قامت عليها فلسفة التنوير ، ليست فى نظره إلا ضربا من التصور المجرد ؛ كما أن الإنسان لا يوجد بطريقة شمولية وإنما من خلال إشكاليات محددة وقضايا بالغة الخصوصية يتحتم على الفيلسوف أن يعى خلفياتها التاريخية وأن يدرك أن تحليله لها ومحاولاته لصياغتها وإيجاد الحلول لها ليس سوى محاولة جزئية مؤقتة تخضع ، كما يخضع الإنسان والمجتمع ، لحركة التاريخ وقاعدة التغير المستمر .

الهوامش :

١ ـ انظر : Michel Foucault. L'ordre du discours. Paris, Gallimard, 1971, pp. 10 - 11

٢ ـ المرجع نفسه ، ص ص ١١ — ٣٨ .

٣ ـ انظر : Max Horkheimer . Th. W, Adorno, **La dialectique de la raison** (1944) . Gallimard 1974, p. 37

٤ ـ انظر : Maurice Blanchot, **Le Livre à Venir.** Paris, Gallimard, (Folio) 1959, P. 48

٥ ـ انظر : Michel Foucault, Archèologie du Savoir. Paris, Gallimard, 1969, PP. 87 - 93.

٦ ـ انظر : Gilles Deleuze, **Foucault.** Ed de Minuit, Paris, 1986 pp. 22 - 24

٧ ـ انظر : Jean Granier, **Le problème de la vèritè dans la philosophie de Nietzsche.** Paris, Ed. du Seuil. 1966, pp. 39 - 110

٨ ـ انظر : محمد عابد الجابري ، **الخطاب العربي المعاصر** .
دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٨٨ ، ص . ٣٣ .

٩ ـ انظر : Michel Foucault, **Archèologie du savoir,** pp. 32 - 33

١٠ ـ انظر : المرجع نفسه ، ص ٣٤ .

١١ ـ انظر : المرجع نفسه ص ٣٥ — ٣٦

١٢ ـ انظر : المرجع نفسه ص ٣٦ — ٣٧

١٣ ـ انظر : المرجع نفسه ص ٣٨

١٤ ـ انظر : Michel Foucault, «Rèponse au cercle d'èpistèmologie» **Cahiers Pour l' Analyse** 9, 1968, p. 17

١٥ ـ انظر : Michel Foucault, **Archèologie du savoir,** p. 40

١٦ ـ انظر : المرجع نفسه ، ص ٤١ .

١٧ ـ انظر : المرجع نفسه ص ٤٢ — ٤٣ .

١٨ ـ انظر : M. Horkheimer et Adorno, **Op. cit.,** P. 98

١٩ ـ انظر : H. Dreyfus et P. Rabinow, **Michel Foucault. Un parcours** philosophique. Paris, Gallimard, 1984, P. 265

٢٠ ـ يقول لنا المفكر « آلان » في تبرير ثنائية « النظام — الحرية » « من الواضح أنه لا يمكن فصل النظام عن الحرية لأن تصارع القوى ، أي الحرب الخاصة القائمة في كل لحظة ، لا يشمل أية حرية . إنها الحياة الحيوانية المفتوحة أمام كل الصدف . من ثم فالمصطلحان النظام والحرية جد بعيدين عن التعارض ، وإني لأفضل أن أقول إنهما متلازمان فالحرية لا تقوم من غير نظام ، والنظام لا قيمة له بدون الحرية » . انظر :
Alain, **Politique** (1912), in F. Chatelet et E. Pisier - Kouchner, **Les conceptions politiques du XXe siècle.** Paris, P.U.F., 1981, P. 158.

٢١ ـ انظر : Michel Foucault, **Pourquoi étudier le Pouvoir** in Dreyfus et Rabinow, op. cit., pp. 313 - 315

٢٢ ـ انظر : Alessandro Pizzorno, «Foucault et la conception libèrale de l'individu» , in **Michel Foucàult philosophe.** Paris, Ed, du Seuil, 1989, pp. 238 - 239

٢٣ ـ انظر : المرجع نفسه ، ص ٢٣٩ — ٢٤٠ .

هامش الحرية

فى الممارسة الأدبية

عبد النبى اصطيف

يستطيع المرء إذا ما رغب فى استخدام مصطلحى مؤلفى نظرية الأدب[1] (رينيه ويليك وأوستن وارين) أن يشير إلى أن ثمة مدخلين أساسيين لمقاربة موضوع **الحرية والأدب** : خارجى Extrinsic وداخلى Intrinsic . فأما المدخل الخارجى فإنه يمكن أن ينصرف إلى دراسة الصلات المتبادلة بين مفهومى الحرية والأدب والتأثيرات المتبادلة فيما بينهما ضمن سياق معين من الزمان والمكان والشروط المادية الأخرى ، أو خارج هذا السياق وذلك بالتركيز على الجوانب النظرية والإشكالية فى هذه الصلات والتأثيرات بغض النظر عن الحدود الزمانية والمكانية والشروط المادية المختلفة . وأما المدخل الداخلى فإنه يمكن أن يدرس الفسحة التى يشغلها كل منهما فى الآخر ، فيتناول مفهوم الحرية فى الأدب ، أو يناقش القيم والمبادىء الفنية والأدبية التى تنطوى عليها أفعال الحرية وممارساتها ، ومدى ما تحمله هذه الأفعال وتلك الممارسات من قيم ومبادىء تتصل بالفن والأدب .

والمتتبع لمقاربة العرب المحدثين لموضوع الحرية والأدب يلاحظ أنها فى مجملها مقاربات تنتمى فى طبيعتها إلى المدخل الخارجى . فهى إما أن تدرس الصلات والتأثيرات المتبادلة بين الحرية والأدب ، أو تتتبّع فكرة الحرية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية فى الأدب بوصفها موضوعاً Theme (أو ثيمة كما يفضل بعض النقاد العرب أن يدعوه) ؛ أو تركز بشكل يفوق كل حدود حس النسبة Sense of proportion على المؤثرات التى تحول بين الحرية والأدب ، جاعلة السلطة فى أعلى سُلّم هذه المؤثرات وأهمها . ويغلب على النحو الأخير من مقاربة موضوع الأدب والحرية التفكير فى السلطة على أنها واهبة

الحرية الضرورية للأدب ومانعتها ، والنظر إلى الأدب على أنه مُنتزِع الحرية ، أو مُحَفِّز الإنسان على انتزاعها ، من يَد السلطة ، بالثورات المختلفة التى يقف وراءها .

وعلى الرغم من أن لكل مقاربة محاسنها ومساوئها ؛ مؤشراتها الإيجابية وعقابيلها السلبية ، فإنه يبدو للمرء أنه قد آن الأوان لتناول موضوع الأدب والحرية من منظور داخلى يركز على الصلات الداخلية القائمة بين المفهومين ، ويحلل بشىء من العمق مقدار ما ينطوى عليه كل منهما من الآخر . إن من الأهمية بمكان ، من وجهة النظر الأدبية على الأقل ، أن يدرس المرء ـ على سبيل المثال ـ مقولة الحرية فى الفعل الأدبى نفسه ، أو فى الممارسة ذاتها ؛ فيحاول الوقوف بشىء من الأناة على مقدار الحرية الذى تنطوى عليه ممارسة الكاتب عندما ينشىء أدبه . والسطور اللاحقة محاولة لدراسة هذا المقدار والتدليل ، من خلال النظر فى طبيعة الممارسة الأدبية نفسها ، على أن الحرية فى الأدب لا تعدو أن تكون مجرد وهم ، وأنها سراب يحسبه الظمآن ماء ولكنه سرعان ما يتبين حقيقته عندما يقترب منه . وهامش الحرية المتاح للكاتب فى أى مجتمع من المجتمعات ، على اختلاف فيما بينها ، محدود جداً ، لا يتجاوز هامش **«الرقص فى السلاسل»** . إذ ثمة قيود لا يستهان بها من اللغة والفن والتراث ، والمتلقى ، والمجتمع ، وغيرها ما يكفى ليبدد هذه الحرية ، ويذروها أدراج الرياح .

سلسلة القيود

اللغة الطبيعية أداة الأدب التى يتجسد من خلالها . وهذه الأداة ليست ، كما يمكن أن تبدو للوهلة الأولى ، طيِّعة ، مرنة ، سهلة الانقياد ، حتى للأساتذة فى فن الأدب . ذلك أن لها نظامها الصارم الذى يحكمها على مختلف المستويات . وهذا النظام الذى يسمونه بـ « Langue » يحكم إنتاج الكلام أو « Parole » أو الإنشاء الفردى للكاتب على المستويات المعجمية ، والصوتية ، والفونولوجية ، والصرفية ، والتركيبية ، والدلالية ، والإنشائية Discursive ، والسياقية contextual ، لأنه فى حقيقته نظام علامات signs system تتحدد دلالة كل علامة من علاماته ووظيفتها بموقعها فيه ، وطبيعة صلاتها المتبادلة مع باقى العلامات المكونة له . وهو فى مجموعه يشكل « **نظام النمذجة الأولى**» «Primary modelling system» الذى يستند إليه الكاتب فى ممارسته الأدبية . والواقع أن الأدب من وجهة نظر سيميائية ما هو غير **نظام نمذجة ثانوى**[٢] «secondary modelling system» يقوم على قاعدة من نظام النمذجة الأولى (أو النظام اللغوى) ولا يستطيع ممارسة وظيفته وعملياته فى إنتاج المعانى والدلالات الخاصة به دون الارتكاز بداية على هذه القاعدة . فالإنشاء الأدبى فى لغة ما هو نظام علامات من الدرجة الثانية ، يقوم على استخدام مواد ، هى لتوها علامات فى نظام علامات أولى ، هو النظام اللغوى ، ولكنه يستخدمها وفقاً لأعراف إضافية[٣] supplementary conventions تمنحها ما تحمله من معان ودلالات وتأثيرات ما كان لها أن تحملها دونها . ومنتج الإنشاء الأدبى لا يمكنه القيام باستخدام هذه العلامات بنجاح دون أن يكون على وعى كاف بموقعها من النظام الأوّلى . بل إن وعيه بهذا النظام وقدرته على تعبئته هما ما يميزانه عن غيره من منتجى الإنشاءات اللغوية الأخرى ، وفيهما يكمن سرّ تميز إنشائه اللغوى وسموّه على ما سواه وتقديره من قبل المتلقى والنظر إليه على أنه أدب ، أى هما ما يجعلان الكاتب أديباً بالدرجة الأولى . وذلك أن على الكاتب أن يوظف نظام العلامات الأوّلى هذا على نحو تؤدى فيه اللغة وظيفة جمالية ـ وظيفة تبرز إنشاءه الفردى أمام خلفية النظام اللغوى من جهة ، والإنشاءات اللغوية الأخرى من جهة ثانية . وهو لذلك يحاول أن يفيد من نظام النمذجة الثانوى ، بما ينطوى عليه من معايير وقيم ومقاييس وقواعد وقوانين وأعراف خاصة به ، وينشىء نصاً تسود فيه **الوظيفة الجمالية** Aesthetic Function سائر الوظائف الأخرى التى يمكن أن يؤديها النص، وتجعل منه بالتالى فناً جميلاً ، أى أدباً .

وفضلاً عما تقدم من قيدى النظام اللغوى ، أو نظام النمذجة الأولى ، والنظام الأدبى ، أو نظام النمذجة الثانوى ، ثمة قيد النظام الخاص بالجنس الأدبى Genre الذى ينتمى إليه نص الكاتب أو يخرج عنه فى وجه من الوجوه . والجنس الأدبى ليس إلا مؤسسة[٤] اجتماعية تتمتع بجميع مواصفات المؤسسات الاجتماعية التى تحكم الممارسات الفردية فى مختلف وجوه الحياة بما تمثله من أعراف وتقاليد وقواعد وقوانين ومقاييس ومعايير وقيم وضوابط ولوائح (بعضها معاصر ؛ وبعضها

حديث العهد ، وبعضها الآخر عريق يضرب فى أعماق التاريخ) يُشَكِّل مجموعها رقيباً داخلياً يقظاً يدفع الكاتب إلى الشطب والمحو والحذف والإضافة والتغيير والتنقيح والتصحيح ، وربما إعادة الكتابة الجذرية للعمل الأدبى كله . وبمقدار تنامى إحساسه بهذه المؤسسة يكون صراعه المرير معها ، وبمقدار استيعابه لها تكون مرونته فى التكيف مع قيودها وضوابطها والحيلولة بينها وبين خنق صوته الفردى ؛ وبدرجة فهمه لآلية عملها من جهة ، وتَشَكُّل أعرافها ومعاييرها وغير ذلك من جهة أخرى ، تكون قدرته على تطوير هذه المؤسسة أو تغييرها أو ربما الإطاحة بها أو بجانب منها . وبالطبع لا يتاح ذلك إلا للعباقرة الذين يسمون بممارستهم الفذة فوق النظام الذى يخرجون عليه فتغدو ممارستهم السامية والمتفوقة والمقنعة فنياً للمتلقى معياراً[٥] جمالياً يقرّه المجتمع ويدمجه بالمؤسسة القائمة التى تفسح المجال أمامه ليدخل فى نسيج تكوينها ويكوّن معه جسماً متكاملاً له نفوذه وسلطانه على كتّاب الدرجة الثانية وما دونها بشكل خاص يُنَمْذِجُ إنتاجهم وفق معاييره وقيمه وأعرافه وقوانينه ومبادئه .

والحقيقة أن قيد النظام اللغوى وقيد النظام الأدبى وقيد الجنس الأدبى ليست جميع القيود المتصلة بأداة الأدب . صحيح أن اللغة «مادة الأدب كما أن الحجر أو البرونز مادة النحت ، أو الألوان مادة اللوحات ، أو الأصوات مادة الموسيقى . ولكن ينبغى للمرء أن يتبين أن اللغة ليست مجرد مادة عاطلة كالحجر ، وأنها فى حد ذاتها من خلق الإنسان ، وأنها لذلك مشحونة بالتراث الثقافى لمجموعة لغوية »[٦] . فالكاتب الذى يستخدم الإنكليزية أداة له ، ويصوغ من مادتها نصوصه ، يخضع ، سواء أراد ذلك أم لم يُرِد ، أوعى ذلك أم لم يَعِ ، لتأثير التراث المدون والشفهى الذى تستوعبه هذه اللغة . وكذا الشأن بالنسبة للكاتب العربى الذى يكاد يترنح ، فيما يرى بعضهم ، تحت ضغط تراثه العريق الضارب عمقاً فى التاريخ القديم . ذلك أن التراث القومى للكاتب بشكل خاص ، والمواريث الأجنبية الأخرى التى يتيسر للكاتب الاطلاع عليها اطلاعاً مباشراً عن طريق لغاتها الأم أو اطلاعاً غير مباشر عن طريق لغة وسيطة ، تُشَكِّل فى مجموعها بنية مهيمنة dominant structure أو ساحة مغناطيسية ، تؤثر فى عملية إنتاج إنشائه الفردى ، وبمقدار وعيه لهذا التراث القومى وتلك المواريث الأخرى تكون درجة صلة إنشائه بها . وتتحدد طبيعة هذه الصلة (من حيث كون إنشائه استمرارا لهذه المواريث القومية أو الأجنبية ، أو ثورة عليها ، أو تعديلاً لمسارها) ؛ وتتميز طرق توظيفه لها فى إقامة نظامه الترميزى Code الخاص به والذى يود أن تُستوعب رسالته على أساس منه .

ولربما يرى البعض فى الحديث عن تأثير هذه البنية المهيمنة (من التراث القومى والمواريث الأجنبية) فى الممارسة الأدبية شيئاً مبالغاً فيه ، ولكن الناظر فى سبل اكتساب الكاتب خاصة ، والإنسان عامة ، للغة يستطيع أن يدرك بسهولة أنها تكتسب من خلال النصوص المختلفة التى يتماس الإنسان معها فى مختلف مراحل تكوينه الثقافى ، أو بكل بساطة بين لحظة الولادة ولحظة إنشاء نصه الخاص به . ومعنى هذا أن عملية إنتاج نص معين من جانب كاتب معين ليست عملية بعيدة عن كل قيد وشرط ، بل إنها أبعد ما تكون عن الخلق . إنها لا تعدو كونها إعادة إنتاج لهذه النصوص التى خبرها فيما تقدم من سنى عمره . ومقدرة الكاتب تتبدى أساساً فى تشكيله من هذه النصوص ، التى أتيح له تمثلها فى أطوار سابقة من تكوينه الثقافى الممتد من المهد إلى الحد ، نصاً جديداً يحمل بصماته الخاصة به ،أو إذا شئنا استخدام لغة المجاز حياكته من تلك الخيوط التى وفرها له تكوينه الثقافى نسيجاً محكماً غاية الإحكام ، يصعب ، إلا على القارىء المتمعن والمدقق والخبير ، تمييز خيوطه المكونة له .

والواقع أن هذه النصوص التى تتيسر للكاتب فى مختلف مراحل حياته تكون مُحَدَّدة بشروط تكوينه الثقافى وظروفه ومحدِّدة للنص الذى ينشئه ، أو للنسج الذى يحوكه من خيوطها . وهذه الخيوط أو النصوص عندما تتجاور ، وتتداخل ، وتتفاعل فيما بينها ، فى نصه الجديد ، لا تفعل ذلك بوصفها مجرد نصوص ، وإنما بوصفها أنظمة دلالة متماسكة Coherent signifying systems . إنها لا تشبه فى شىء قطع أحجية الجيكسو Gigsaw puzzle . ذلك أنها تتصارع فيما بينها ويحاول كل منها أن يسود الآخر . وحصيلة هذا الصراع أو نتيجته تكون النظام الدلالى المتماسك الجديد الذى يجسده النص الجديد . فالنص الشعرى ، على سبيل المثال ، نص يُنتج « فى الحركة المعقدة لإثبات نص آخر ورفضه »[٧] على حد

قول جوليا كريستيفا Julia Kristeva . ولهذا فإن النص الأدبى الجديد الذى ينتجه الكاتب من النصوص الأخرى هو فى بنيته الإنشائية discursive structure مجموعة تناصات[٨] in-ter-textualities ، أو هو حصيلة جملة من عمليات تفاعل النصوص التى تجرى فيه .

وباختصار شديد إن النص الأدبى الذى يزعم الكاتب أنه أنشأه مُجَسِّداً اختياره الحر ليس غير حصيلة تفاعل نصوص سابقة له . إن بنيته الإنشائية عند التمعن الدقيق فيها ليست غير قطعة موزاييك من المقبوسات . إنه فى حقيقة الأمر استيعاب وتحوُّل لنص آخر ، أو لمجموعة نصوص أخرى، وهامش ممارسة الإرادة الفردية فى عملية الاستيعاب والتحوّل وإعادة الإنتاج ليس واسعاً بأى حال من الأحوال .

وإذا كانت البنى السابقة ؛ بنية النظام اللغوى ، وبنية النظام الأدبى ، وبنية مؤسسة الجنس الأدبى ، وبنية التراث القومى والأجنبى ، بنى ذات صلة مباشرة وعضوية بالبنية الإنشائية للنص الذى ينشئه الكاتب . وغالباً ما تحدِّد ، وإلى درجة كبيرة ، تكوين هذه البنية وعلاقاتها الداخلية ، فإن هناك بنى أخرى ، أو عناصر أخرى فى بنى أوسع تمثل بنية النص مجرد علامة ضمن نظام علاماتها الأشمل ، تؤثر ، على نحو أو آخر ، فى بنية النص الذى ينتجه الكاتب . وربما كان المجتمع من أبرز هذه البنى ، والمتلقى من أبرز هذه العناصر أو العلامات . وإذا كان تأثير المجتمع معترفاً به منذ أمد بعيد ، فإن تأثير المتلقى بات يشكل اليوم حقلاً مهماً جداً من حقول اهتمام النقد الأدبى المعاصر حتى غدا بطبع اتجاهاً هاماً من اتجاهاته هو اتجاه نقد استجابات القارىء ، أو النقد الاستقبالى، الذى يُؤكد فيه دور القارىء بوصفه خالقاً مشتركاً co - creator (بالمعنى البارتى للكلمة ــ نسبة إلى رولان بارت) للنص الأدبى نفسه ، أو قد يُبالغ فى هذا الدور إلى درجة يغدو معها النص مجرد قراءة لقارىء ؛ لأن النص فى نهاية المطاف ، وكما يبدو لأصحاب هذا الاتجاه ، هو ما يصنعه القارىء به ، فهو الطرف الذى يُحوِّل التجربة الجمالية فيه من طور القوة إلى طور الفعل .

وواقع الحال أنه إذا ما تم تناول النص الأدبى من منظور توصيلى فإن هذا النص ما هو غير رسالة يرسلها مرسل هو الكاتب ليتلقاها متلق أو مستقبل هو القارىء ، وتلقيه لهذه الرسالة ليس مرهوناً فقط بالنظام الترميزى code المشترك بينه وبين المرسل ، ولا بالقناة الموظفة فى إرسال هذه الرسالة وحسب ، وإنما يشمل كذلك صلته بهذا المرسل وموقفه منه وآفاق توقعاته التى ترسمها مواجهته لهذا النص ، فضلاً عن شروط التلقى أو الاستقبال وظروفه وأحواله القائمة أو المفترضة وغير ذلك مما يترك بصمات واضحة على عملية إنتاج الأدب نفسها ، ويحدّ بالتالى من الحرية التى يُفترض أن الكاتب ينعم بها ، أو يتوهم أنه ينعم بها ، فى إنشائه لنصه .

مهما كان الأثر فإن المتلقى ، سواء كان فرداً أو جماعة ، هو جزء من كل هو المجتمع الذى يشكل الوعاء الحيوى لعملية إنتاج الأدب ، والذى تؤدى مؤسساته العديدة أدوارها المختلفة فى عملية الإنتاج هذه .

إن الكاتب بادىء ذى بدء «عضو فى مجتمع ، وذو وضع اجتماعى معين . يتلقى درجة ما من الاعتراف والجزاء الاجتماعيين»[٩] . فهو كائن اجتماعى ، وله وظيفته الاجتماعية المحددة التى يؤديها من خلال المؤسسات الاجتماعية ذات الصلة . وفضلاً عن ذلك فهو يستخدم أداة اجتماعية هى اللغة الطبيعية (التى يقوم على دراسة هذا الجانب فيها علم اجتماع اللغة ، أو اللغويات الاجتماعية) ، وينتج إنشاء اجتماعيّاً (ذلك أن الأدب إنشاء اجتماعى يكتب للآخر ، كما يؤكد ذلك روجر فاولر الناقد اللغوى الإنكليزى المعاصر [١٠] ، ويقوم على دراسة هذا الجانب فيه أيضاً علم اجتماع الأدب أو سوسيولوجيا الأدب) من خلال مؤسسات تربوية وثقافية وإعلامية لا تقوم إلا فى مجتمع ، وبواسطة وسائل اجتماعية يرعاها المجتمع ويموّلها ويتدخل فى كل شاردة وواردة فيها لأسباب ودوافع مختلفة . ويبدو أن جميع ما تقدّمَ من قيود وضوابط تحدّ من حرية الكاتب ، لم يكف ، فكانت الرقابة السياسية والدينية والفكرية والاجتماعية . وكان كذلك درس الأدب الذى أصبح اليوم شأناً اجتماعيّاً يتولاه أناس أُنيطت بهم مهمة اجتماعية حيوية هى الحفاظ على القيم والمثل والمبادىء التى يجسِّدها الأدب وينقلها من جيل إلى جيل بغاية صون هوية الأمة أو الجماعة التى يفصح عنها . وعلى الرغم من أن الكتّاب يزعمون عادة بأنهم فى إنتاجهم لا يأبهون بهذه الفئة

من الناس التى تحشر أنوفها فى شؤونهم وتناقش نتاجهم على نحو لا يرضيهم فى الغالب ، فإن المرء لا يستطيع إلا أن يقر بدورها فى الترويج لبعض النصوص الأدبية دون بعضها الآخر ، وفى رفع بعض الكتاب وخفض بعضهم الآخر ، وفى توجيه القارىء العام ، وخاصة فى المجتمع الحديث الذى يعوِّل فيه القارىء فى معظم ما يشاهد أو يسمع أو يقرأ ، على الناقد الذى يملك الوقت والخبرة النوعية المطلوبة ، ويستطيع أن يوجهه من خلال مؤسسة المراجعة أو الـ Reviewing التى باتت اليوم جزءاً مهماً وحيوياً فى مختلف الأجهزة الإعلامية والثقافية والعلمية .

ولا يدرى المرء إن كان عليه أن يمضى إلى ما لا نهاية فى الحديث عن هذه الشبكة من القيود والأنظمة والبنى التى تحكم عملية الإنتاج الأدبى ، وبالتالى تحدّ من حرية الكاتب . مهما كان الأمر فإن فيما تقدم من حديث برْقىّ دليلاً كافياً على أن هامش الحرية ، الذى يتمتع به الكاتب عامة ، هامش محدود جداً ، وهو بحاجة إلى مجهر إلكترونى حتى نتبينه بوضوح . وربما كان لذلك هامشاً ثميناً أعتقد أن علينا أن نتوسع به بدل تضييقه ، والتضييق من خلاله على أصحاب حرفة الأدب .

فرفقاً بالكتاب ، إذ لهم من قيود لغتهم ، وفنهم ، وبنية تراثهم والمواريث الأخرى ، وتأثير قارئهم ومؤسسات مجتمعهم ، ما يكفيهم ليبدد الحرية «الموهومة» التى «ينعمون» بها .

* * *

الهوامش :

(١) انظر :

Rene Wellek & Austin Warren, **Theory of literature,**
3 rd edition (Harcourt, Brace & World, inc., New York, 1970).

(٢) انظر :

Ann Shukman,
Literature and Semiotics: A Study of the Writing of Y. M. Lotman (North-Holland Publishing Company, Amsterdam-New york-Oxford, 1977), pp. 23-4.

(٣) انظر :

Jonathan Culler, Semiotics in **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics,** Edited by Alèx Preminger et al. (Macmillan, London, 1975), p. 981.

وانظر أيضاً حول النظامين الأولى والثانوى :

عبد النبى اصطيف ، «**بين اللغويات والنقد الأدبى** : ١ ــ فى البحث عن قاعدة» ، **الفكر العربى** (بيروت) ، السنة الحادية عشرة ، العدد (٦١) تموز ــ أيلول ١٩٩٠ ، ص (٦٦) .

(٤) انظر :

Rene Wellek & Austin Warren, **Ibid, p. 226.**

(٥) بالمعنى الذى ذهب إليه جان موكارفسكى . انظر كتابه :

Jan Mukarovsky, **Aesthetic Function, Norm and Values as Social Facts**
(Ann Arbor, Michigan, 1970).

(٦) انظر Rene Wellek& Austin Warren, Ibid, p. 22

(٧) انظر : Julia Kristeva,

نقلا عن كتاب :
Semiotiké, (Paris, Seuil, 1969), p. 257,
Jonathan Culler,
The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction (Routledge & Kegan Paul, London, 1981), p. 107.

(٨) ربما يلاحظ القارىء أن صاحب هذه السطور يأخذ بفهم جوليا كرستيفا للتناص Intertextuality كما وضحته في كتابها «ثورة في اللغة الشعرية» وانظر تعريفها للمفهوم في :
Julia Kristeva, **Revolution in Poetic Language,** Translated by M. Waller with an Introduction by L. S. Roudiez (Columbia University Press, New York, 1984), pp. 59-60.

(٩) انظر : Rene Wellek & Austin Warren **Ibid, P. 94.**

(١٠) انظر كتابه :
Roger Fowler **Literature As Social Discourse: The Practice of Linguistic criticism** (Batsford Academic & Educational ltd, London, 1982)

الكتابة بالقلم والكتابة بالدم

حسن حنفى

الكتابة بداية الحضارة . فالحضارة الشفاهية غير المدونة تفيد فى نقل العلم ولكنها تنتهى أيضا بالتدوين . لذلك ارتبطت نشأة الحضارة بمعرفة الكتابة سواء بالرسم أو بالحرف فى مصر القديمة وفينيقيا والصين،ولم تبق بعض الحضارات الافريقية الشفاهية إلا بعد التدوين بالحروف العربية مثل السواحيلية . فالحرف أكثر تقدما حضاريا من الصوت . وكان الكاتب المصرى القديم رمزاً للحضارة المصرية القديمة لتدوين التاريخ على جدران المعابد والمقابر أو على أوراق البردى .

وفى التراث القديم تتبادل النشأتان . فأول كلمة نزلت «اقرأ» وليس «اكتب» أى الصوت وليس الحرف ، ولكن القراءة قد تكون سماعا لتلاوة وقد تكون قراءة لكتابة . فالقراءة تفترض فى الحالة الثانية الكتابة.لذلك يقسم القرآن بالقلم والكتابة « نون والقلم وما يسطرون » (٦٨ : ١) . فالقرآن هو الكتاب كما أن الإنجيل والتوراة هما الكتاب المقدس أو الكتب المقدسة . والكتابة فعل إلهى وفعل إنسانى . والكتاب أيضا هو الأجل . ولكل إنسان صحيفة للأعمال يدون فيها الكتبة والحفظة * ثم توسع مفهوم أهل الكتاب من أصحاب الكتب المقدسة السابقة إلينا فأصبحنا أيضا أهل كتاب نظراً لارتباطنا بالنص ، وعبدة حرف نظراً لانشغالنا بالتأويل الحرفى للنصوص ، وأننا نتوسط بالكتاب بيننا وبين العالم دون رؤية مباشرة له .

وقد بدأ التراث الغربى بالكلمة بالمعنى المزدوج أيضا ، الصوت أو الحرف . الكلمة نطق أى صوت وأمر ، كن فيكون . والكلمة حرف ، ألواح موسى ، الوصايا العشر أو الشىء نفسه ، الشخص أو الوجود . عيسى بن مريم كلمة الله ، الكلمة المتجسدة كما يقول اللاهوت العقائدى المسيحى . وظلت الكلمة إحدى سمات الفكر الشرقى القديم منذ فيلون وإنجيل يوحنا ولو أنها كانت عند اليونان لوجوس ، العقل والمنطق ، الفهم والعلم .

وقد عبر عن ذلك لافل فى كتابه «الكلام والكتابة» فاللغة تعطى الأشياء أسماءها وإن لم تكن مطابقة لأفكارها . والأفكار أكثر من الأصوات،لذلك كان السمع أفضل من البصر ، فالسمع للأصوات والبصر للحروف . وتتمثل فضائل الكلام فى القول والحوار . والصمت صوت سلبى ، لغة باطنية لذلك كان أدل على الإيمان من الكلام . أما الكتابة فإنها تجسد الأبدى فى الزمانى ، والصوت فى الحرف . الكلام أعم من الكتابة وأشمل . الكلام إلهى والكتابة نبوبة . والله لا يموت حتى تحيا الكلمة ، والكاتب لا يموت حتى تحيا الكتابة . أما القراءة فإنها

ملْغ للكتابة . وهى قراءة للداخل وليست للخارج . وكما أن الكاتب معنى المكتوب فكذلك القارىء معنى المقروء .

ثم ثار الفكر الحديث عليها معطيا الأولوية للعمل على النظر . فى البدء كان الفعل عند جوته وليس الكلمة ، تعبيرا عن روح الحضارة العملية التى تهدف الى تغيير العالم ولا تكتفى بتفسيره كما هو معروف من عبارة ماركس الشهيرة . ونشأ علم اللغة الذى يبدأ من التاريخ والمجتمع وليس من الفكر، وظهر مفهوم الكتابة فى الفلسفة الأوربية المعاصرة كبديل عن الكلمة أو النطق والعقل اليونانى ونظرية المعرفة التى تقوم على إثبات الأنا أفكر الفردى أو الجماعى فى المشروع المعرفى الأوربى الذى يعبر عن المركزية الأوربية فى ثلاثة تيارات تبتعد كلها عن الداخل وتدفع بالكتابة نحو الخارج . الأول ، «الكتابة والاختلاف» عند دريدا . فالكتابة لا تهدف الى إيجاد عناصر التشابه بين الأشياء ، والوصول من الجزئيات إلى الكليات ، والتعبير عن القوانين العامة بل تهدف إلى إيجاد الفروق والاختلافات بين الأشياء . فالأشياء متفردة لا جامع بينها . الكتابة هنا مثل النقاط المتناثرة ، عود الى الكتابة بالرسم . وهى اختلافات جذرية لا تعنى فقط غياب التشابه والتماثل بل القطيعة بين الأشياء وغياب أية جسور بينها . المعنى قوة ، والكوجيتو جنون ، والميتا فيزيقا عنف ، والكلام نفس ، والمسرح قسوة ، والعلامة لعب . الكتابة تكشف عن البعد النفسى للكاتب أكثر مما تدل على معنى أو تشير إلى شىء .

والثانى «درجة الصفر» للكتابة عند بارت . وتعنى بداية الكتابة باللا شىء ، باللا معنى ، باللا هدف ، باللا قصد . الكتابة وسيلة وغاية . لا تهدف إلى شىء . تدور حول نفسها ، تظل فى نقطة الصفر ولا تخترق الدائرة . الكتابة تعبير عن العدم ، عدم اللفظ وعدم المعنى . وما ليس له معنى متفوق على ما له معنى ، الكتابة تستقل عن الكاتب ، كما يستقل التأليف عن المؤلف ، والبدن عن الروح . الكتابة وجود لا شخصى . مات الكاتب ، وعاشت الكتابة . الكتابة هى الموت ذاته ، النفى الأمثل ، القتل المؤجل ، تكرار الحياة داخل الموت . الكتابة تسير نحو ذاتها ، نحو جوهرها وهو الزوال .

فإذا كانت الكتابة رؤية ثم صنعة ثم قتلا فإنها الآن غياب ، كتابة بيضاء تبدأ من الصفر وتنتهى إليه . الكتابة لا تصف شيئا فى الواقع بل تقع فى شراك اللغة . فاللغة سلب الكتابة ، مجرد أسلوب .

والثالث «اليد والكتابة» لبراون . الكتابة هنا سمة للوجود ، مرتبطة بالجسم وبحركة اليد ، وبتحسين الخطوط ، وبدلالة الخطوط على الشخصية . الكتابة هنا خارج إطار اللفظ والمعنى والشىء . هى دالة بذاتها ككل متجانس . الكتابة حركة اليد ، واليد حركة الجسم . الكتابة باليد مثل الكتابة على اليد ، تدل على شخصية الكاتب ، ماضيه وحاضره ومستقبله كما هو معروف فى علم قراءة الكف .

وفى واقعنا المعاصر أصبحت الكتابة عنوانا على التمرد والرفض والثورة والثقافة المضادة . الكتابة الرسمية تقابلها الكتابة الأخرى . الأولى كتابة الخاصة ، والثانية كتابة الحرافيش . الأولى كتابة القدماء ، والثانية كتابة المحدثين . الأولى من الآباء والرواد والثانية من الأبناء والأحفاد . الكتابة إما قبول أو اعتراض ، تسليم أو رفض ، طاعة أو تمرد ، الكتابة إذن مزدوجة الطابع من حيث هى تقليد أو تجويد ، نقل أو إبداع ، عقل أو قلب ، نظر أو ذوق ، علم أو فن ، فلسفة أو تصوف ، قيد أو تحرر ، كتابة بالقلم أو كتابة بالدم .

الكتابة إذن نوعان سواء فى علاقتها بالوافد ، تمثل أو رفض ، أو بالموروث ، شرح أو تأليف ، أو بالموضوع ، نقل أو إبداع ، أو بالتاريخ ، صحيح أو منتحل ، أو بالفهم ، حقيقة أو مجاز ، أو بالمنهج ، استنباط أو استقراء ، أو بالواقع ، فارغ أو ذو مضمون ، أو بالتجربة ، تحصيل أو معاناة ، أو بالحرية ، قيد أو تمرد ، أو بالسلطة ، تبرير أو نقد ، وهما نوعان بنيويان كما يقول الانثروبولوجيون فى «النيىء والمطبوخ» ويمكن الإشارة إليهما بالكتابة بالقلم ، والكتابة بالدم .

فالكتابة من حيث الوافد نوعان : الأول قبول وتمثل واستيعاب واحتواء مثل كتابة الحكماء الذين نقلوا وتمثلوا واستوعبوا واحتووا التراث اليونانى أو الفارسى أو الهندى . والثانى رفض ونقد مثل كتابة الفقهاء فى نقض المنطق ، والرد على المنطقيين لابن تيمية وترجيح أساليب القرآن على منطق اليونان للسيوطى ، والدفاع عن منطق اللغة العربية فى مواجهة منطق اللسان اليونانى كما هو واضح فى المناظرة الشهيرة بين السيرافى ومتى بن يونس . الكتابة الأولى نقل وتكرار وترديد

وشرح وتلخيص أو تأليف فى موضوعات الوافد بعد تمثلها فى الموروث ، والكتابة الثانية تجديد وخلق وإبداع مستقلا عن الوافد فى موضوعات وعلوم موازية . الأولى إعجاب وانبهار ، دفاع وتقليد ، والثانية ،رد و نفور ،هجوم وتجديد . الأولى إعجاب بالوافد ، والثانية دفاع عن الموروث . الكتابة فى كلتا الحالتين ، أداة للصراع بين نوعين من الثقافة ، كل منهما يعبر عن موقف حضارى ، كلاهما ضرورى ، أشبه بموقفى وزير الخارجية الذى يتصل مع الخارج ، ويستأنسه فى أحلاف ، ووزير الداخلية الذى يبغى المحافظة على الأمن الداخلى ، ويتشكك فى كل غريب . الأول موقف الحكماء ، الكندى ، والرازى ، والفارابى ، وإخوان الصفا ، وابن سينا ، وابن باجة ، وابن طفيل ، وابن رشد ، وصدر الدين الشيرازى ، والثانى موقف الفقهاء أمثال ابن تيمية ، وابن القيم ، وابن الصلاح .

وظهر النوعان نفسهما من الكتابة فى الفكر العربى المعاصر تجاه الوافد الغربى بين التمثل والاستيعاب من ناحية والرفض والنفور من ناحية أخرى . الكتابة الأولى للإصلاح الدينى والفكر الليبرالى والفكر العلمى العلمانى ، وهى التيارات الرئيسية الثلاثة فى الفكر العربى المعاصر ، والكتابة الثانية للسلفية المعاصرة المكتفية بخطابها الذاتى الذى حوى كل شىء . الأولى انفتاح قائم على الثقة بالنفس والقدرة على التجديد . والثانية انغلاق قائم على الخوف والحذر والترقب والخشية والتمسك بالقديم والاحتماء بالتقليد . الكتابة الأولى تحرر ، والكتابة الثانية قيد . وفى ذلك تقول إحدى الشخصيات لصلاح عبد الصبور فى «مأساة الحلاج» الذى اشتغل بالعلم أولا وهجره الى التجارة :

وأعود لأفجأها بالألفاظ البراقة كالفخار المدهون
الجوهر والذات
الماهية والاسطقسات
والقاتيغوريات
يونانى لا يفهم .(١)

والكتابة من حيث الموروث أيضا نوعان . الأول قول شارح دون إضافة جديد على النص المكتوب . والثانى إعادة إنتاج النص الأول ، فكل قراءة هى كتابة ، واكتشاف بنية جديدة له بعد تغير العصر والزمان الأول . الكتابة الأولى ألفاظ على ألفاظ مثل شرح المفردات،فى حين أن الكتابة الثانية معان على ألفاظ ورؤية أشياء من خلال المعانى من أجل استكشاف آفاق جديدة لم تكن متضمنة فى النص الأول . الأولى شرح وتفسير ، والثانية قراءة وتأويل . الأولى تحليل ، والثانية تركيب . الأولى استهلاك ، والثانية إنتاج ، الأولى سلب والثانية إيجاب . الأولى إحجام والثانية إقدام ، الأولى دفاع والثانية هجوم ، الكتابة الأولى مثل شراح أفلاطون وأرسطو وديكارت وكانط وهيجل . والكتابة الثانية مثل موقف الأفلاطونيين الجدد من أفلاطون ، وابن رشد من أرسطو ، واسبينوزا من ديكارت ، وهيجل من كانط ، واليسار الهيجلى من هيجل ، والوجوديين من المسيح وهوسرل ، الكتابة الثانية تعيد كتابة النص الأول ، كما أعاد السيد المسيح كتابة العهد القديم فى العهد الجديد ، وأعاد أمل دنقل كتابة «العهد القديم» فى العهد الآتى ، وأعاد كتابة المتنبى فى «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة»، وكما أعدت كتابة المغنى فى أبواب التوحيد والعدل للقاضى عبد الجبار فى «من العقيدة الى الثورة» . الكتابة الأولى قيد لأنها تبعية لنص ، والكتابة الثانية تحرر لأنها عود إلى الطبيعة مصدر كل نص . الكتابة الأولى تقليد ، والكتابة الثانية تجديد . الكتابة الأولى عماء ، والكتابة الثانية رؤية .

والكتابة من حيث الموضوع إما شرح لنص وتفكير على تفكير وإما تنظير مباشر للواقع دون توسط نصوص مسبقة بين الكاتب وواقعه . الأولى شرح وتفصيل ، تكرار وإسهاب ، وعماء عن الواقع وكأن النص يولد ذاته ، ويتولد من ذاته ، والثانية إبداع نص جديد بالالتحام المباشر بالواقع . الأولى حضارة ، والثانية علم . الأولى كتابة على كتابة ، وقراءة على قراءة ، والثانية كتابة عن حوادث ، وقراءة لوقائع . وكما لاحظ كير كجارد، الأولى لتلميذ من الدرجة الثانية يتعلم ، والثانى لتلميذ من الدرجة الأولى يُعلّم . الأولى عن طريق الواسطة ، رحم الرواة ، والثانية بلا واسطة ، مباشرة من السيد المسيح ، والتعلم مباشرة عن الواقع عندنا . الأولى رهبة من العالم واحتماء بالنص ، وانزواء وراء التراث ، واحتماء بأقوال السابقين ، والثانية جرأة على الواقع ، ونزول إلى الشارع ، وحياة التجارب المباشرة ، وإبداع كتابة «طازجة» بدلا من طهى

كتابة مجمدة ، ومضغ لقمة ساخنة بدلا من مضغ لقمة ممضوغة من قبل . ففى العصر الوسيط كانت الكتابة شروحا على شروح ، شروحا على أفلاطون مرة حتى القرن الخامس الميلادى ثم شروحا على شروح أرسطو مرة أخرى حتى القرن الثالث عشر الميلادى . وفى عصر النهضة الأوربية بعد ما بدأت القطيعة مع الماضى وظهور الواقع عاريا من أية نظرية بدأ العقل فى التعامل المباشر مع الطبيعة والمجتمع فأبدع كتابة جديدة تقوم بدور الأساس النظرى الجديد بديلاً عن الأساس النظرى القديم . ومازالت ثقافتنا المعاصرة تعيش على النوع الأول من الكتابة ، شرحا على شرح ، وقولا على قول ، تبعية لنص ، والكتابة الثانية تحرر لأنها عود إلى الطبيعة مصدر كل نص . الكتابة الأولى تقليد والكتابة الثانية تجديد . الكتابة الأولى عماء ، والكتابة الثانية رؤ ية . اعتمادا على حجة السلطة وليس برهان العقل ، بصرف النظر عن مصدر القول ، قال ابن تيمية أو قال كارل ماركس ، قال الله وقال الرسول أو قال أبى ومعلمى وشيخى ، قال القدماء أو قال المحدثون ، قال الرئيس أو قال زعيم المعارضة . الكتابة الأولى قيد ، والكتابة الثانية تحرر ، الكتابة الأولى وظيفة ، والثانية استشهاد . وهو ما صوره صلاح عبد الصبور فى « مأساة الحلاج »:

السجين الأول : هل تبحث فى أسرار الكون ؟

الحلاج : بل أشهدها أحيانا[٢]

والكتابة من حيث الصحة التاريخية نوعان : نقل صحيح من يد الكاتب الى كاتب آخر عن طريق المناولة أو الإجازة على ما هو معروف عند القدماء فى مناهج النقل الكتابى ، وكتابة منتحلة من يد مبدع وهو ما سماه الأصوليون القدماء أيضا الوضع بالمعنى . الكتابة الأولى وثيقة تاريخية صحيحة من حيث مؤلفها ، طولها وخطها ، موثقة توثيقا شرعيا من حيث صاحبها وناسخها ومالكها وزمان ومكان نسخها . والكتابة الثانية إبداع فنى ، قياسى أدبى ، مؤلفها ومالكها مجهولان ، وزمان ومكان تأليفها مجهولان . هى كتابة منتحلة من حيث الصحة التاريخية ، ولكن من حيث البنية الغنية تعادل الكتابة الأولى . وأحيانا تتفوق عليها . فالشعر العربى المنحول لا يقل قيمة عن الشعر العربى الصحيح . وأرسطو المنحول لا يقل أهمية وأثرا عن أرسطو الصحيح . وأفلاطون المنحول إكمال لدلالة أفلاطون الصحيح . ووصايا أم الاسكندر الى ابنها تعبير عن الأخلاق الإسلامية من خلال الأخلاق اليونانية قياسا على وصايا لقمان لابنه وهو يعظه ، وأدبيات الجهاد ، وكتب التوراة المنتحلة والأناجيل المنتحلة لها أبلغ الأثر فى تشكيل العقائد والأخلاق مثل كتب التوراة والأناجيل الرسمية . الانتحال إذن تعبير عن الإبداع الفردى والجماعى ، ورفض للتكرار والتقليد والتبعية لتراث القدماء دون مساهمة كل جيل . الكتابة إثبات لوجود الحاضر ، وإضافة إلى تراث الماضى . أنا أكتب فأنا إذن موجود . الكتابة المنتحلة قياس فى الكتابة ، إبداع قياس . النص الصحيح هو الأصل ، وظروف العصر الجديد هو الفرع . والنص المنحول نتيجة لقياس ظروف العصر أى الفرع على معنى النص الصحيح أى الأصل نظرا للتشابه بين النص الأول والظرف الثانى . فإذا قال المسيح إن نسبة الإيمان الصحيح إلى الإيمان الكاذب كنسبة السمكة الحقيقية فى شبكة الصياد الى أعشاب البحر فيبدع النص المنحول قياسا على هذا المثل إن نسبة الإيمان الصحيح إلى الإيمان الكاذب كنسبة الحجر الثمين الى الحجر الصوان أو كنسبة الذهب الصحيح الى النحاس الأصفر ، أو الجوهرة الى الحجارة أو الورد إلى الشوك أو الأرز إلى الحصى أو القمح إلى الحنظل . المعنى واحد وإن اختلفت الأمثلة طبقا للبيئات البحرية والزراعية والجبلية . وإذا فهم سليمان لغة النحل والهدهد فى النص الصحيح فإنه يفهم أيضا لغة باقى الحشرات والطيور والهوام والسباع فى النص المنتحل . لا يوجد هنا خروج على النص الأول بل إمداد له وتقوية لمقصده . وإذا قام الرسول بلحس الشجرة اليابسة فأصبحت خضراء فى النص الصحيح،فإنه يلمس الضرع الجاف فيمتلىء باللبن ، ويلمس الأرض الصفراء فتتحول الى خضراء فى النص المنحول . وإذا سبح الحصى بين يديه فى النص الصحيح فإن كتف الشاة يكلمه ويحذره بأنه مسموم ، وحفيف الشجر يهامسه فى النص المنحول . وإذا سار رسول على الماء فى النص الصحيح فإنه يسير على الهواء فى النص المنحول . ويستمر القياس الإبداعى حتى يسير على القمر ، ويتجول بين الكواكب والأقمار[٣] . الكتابة الأولى قيد بالرواية والكتابة الثانية تحرر بالخيال الإبداعى للفرد والجماعة . الكتابة الأولى موت ، والكتابة الثانية حياة .

والكتابة من حيث الفهم نوعان : ظاهر ومؤ ول ، حقيقة ومجاز ، محكم ومتشابه ، مجمل ومبين ، مطلق ومقيد ، عام

وخاص . الشق الأول من هذا المنطق اللفظى لفظ واحد ، يعبر عن معنى واحد ويشير إلى شىء واحد ، أقرب إلى العلم والمنطق . والشق الثانى لفظ واحد يعبر عن معنيين ويشير إلى شيئين أو أكثر ، أقرب الى الأدب والفن . الكتابة الأولى تعتمد على المقولات ، والثانية على الصور الفنية . الأولى تنظير ، والثانية تخييل . يستعمل العلم والمنطق الكتابة الأولى بينما يستعمل الدين والفلسفة الكتابة الثانية . الحقيقة والظاهر والمحكم والمبين والمقيد نواة المعنى المرتبط بالاشتقاق فى حين أن المجاز والمؤول والمتشابه والمجمل ؟ يتغير بتغير مستويات الكاتب أو القارىء وأحوال العصر . ليس الشىء مدركا حسيا فقط أو مقولة عقلية فحسب بل هو أيضا صورة فنية[٤] . إذ لا تتم علاقة الإنسان بالعالم من خلال الحسى فقط أو من خلال العقل فحسب بل أيضا من خلال الوجدان . البعد الجمالى بُعد معرفى وعملى فى آن واحد ، يعطى إمكانيات أكثر للمعرفة ، ويحبّذ الناس للفعل . اللون الأحمر للثورة والتمرد ، واللون الأخضر للزراعة والنماء واللون الأسود للظلم والحداد ، واللون الأبيض للسماحة والعفو . لا يعيش الإنسان فى هذا العالم عالما فقط يعتمد على الحس أو فيلسوفا فقط يعتمد على العقل بل شاعرا يتعامل مع الصور الفنية . الإنسان شاعر الوجود «واللغة منزل الوجود» كما يقول هيدجر . الصورة الفنية أسرع فى الفهم ، وأدخل إلى القلب ، وأبلغ فى الإقناع ، وأسرع فى الأثر . أما المؤول فإنه يكشف عن مستويات الفهم المختلفة طبقا لأعماق الشعور واختلاف الثقافات . يفرز المؤول دلالات جديدة طبقا للذات العارفة ومستواها فى الفهم ودرجتها فى العمق . أما المتشابه ، فإنه يكشف عن البصر الاحتمالى فى فهم النص ليسمح بفردية فى التفسير وشخصية فى الفهم . ليس السلوك حسابا رياضيا حتميا بل يتم وفقا لاحتمالات عدة قائمة ، على حرية الاختيار . أما المبين فهو تحويل الاحتمال الى ترجيح ، ومساعدة فى الاختيار عن طريق البيان النظرى . أما المقيد فإنه يكشف عن بعد الزمان والمكان . فالنص تاريخى فى أحد مرتكزاته ، يسير فى العالم كالمخروط أو كالمثلث المتساوى الساقين رأسه المدبب إلى أسفل وقاعدته العريضة إلى أعلى . هو المحيط المتحرك بالنسبة للمركز الثابت فى الدائرة . أما الخاص فإنه يكشف عن فردية التفسير وأن من النصوص ما ينطبق على شخص أو أشخاص بأعيانهم دون غيره أو غيرهم ، فالناس لا تتشابه ولا تتوازى ، ولا توجد على التبادل . المعنى الواحد قيد ، والمعنى المزدوج تحرر . المعنى الواحد ثبات ، والمعنى المزدوج تحول . الظاهر والحقيقة والمحكم والمبين والمقيد الخاص موت ، والمؤول والمجاز والمتشابه والمجمل والمطلق حياة . ويبدو هذا الازدواج فى مأساة الحلاج فى المحاكمة فى حوار قاضى السلطان أبو عمر وقاضى الحق ابن سريج :

أبو عمر : والأقوال الغامضة المشتبهات القصد

ابن سريج : الوالى والقاضى رمزان جليلان
للقدرة والحق[٥]

أبو عمر : هل هذا أيضا من أحوال الصوفية .
أمر يستخفى خلف الألفاظ المشتبهة[٦]

أبو عمر : تؤدى هذى الألفاظ المشتبهة
بالفقراء إلى نبذ الطاعة[٧] .

والكتابة من حيث المنهج نوعان : كتابة تأتى عن طريق الاستنباط ، استنباط النتائج من المقدمات وتعتمد على الاستدلال ، ومقياس صدقها فى تطابق النتائج مع المقدمات . وكتابة أخرى تأتى عن طريق استقراء الجزئيات من أجل الوصول إلى قوانين كلية تندرج هذه الجزئيات تحتها طبقا لاطراد الحوادث وتماثل الجزئيات . وقد تتفق النتائج فى الحالتين إذا كانت المقدمات فى الاستنباط مستقرأة فى الواقع ، وإذا كان الاستقراء تاما يسمح بالتعميم فلا فرق بين التنزيل والتأويل من حيث النتيجة إنما الخلاف فى المنهج . يقين الأول فى المقدمات بينما يقين الثانى فى النتائج . كلاهما يتعامل مع الواقع أو التجربة الحية ولكن على نحوين مختلفين ، استنباطاً من مقدمات يقينية فى الأول واستقراء للشواهد والقرائن فى الثانى . وإذا كان التناقض قد وقع بينهما فى الغرب ، بين ديكارت وبيكون ، بين العقم والإنتاج ، بين الصورية والمادية ، بين التحليلية والتركيبية ، بين العقلية والحسية،فقد تم الجمع بينهما فى علم أصول الفقه ، استنباط العلل من الأصول ثم استقراؤها فى الفروع . الأولى كتابة المناطقة والفلاسفة والفقهاء والثانية

كتابات الصوفية والعلماء . وقد غلبت على كتاباتنا فى الفكر العربى المعاصر الكتابة الأولى ، الكتابة من معارف معلومة سلفا قبل البحث عنها ، أفكار موروثة أو آراء منقولة واستنباط أحكام منها ثم فرضها على الواقع فلا تطابقه ، فترفض الواقع وتدينه أو يرفضها الواقع إذا كان عصيًا . كثرت الشعارات فى ثقافتنا المعاصرة نستنبط منها نظمنا السياسية والاجتماعية، وغابت الإحصائيات الدقيقة من مكونات الواقع فظل بعيدا عنا لانفهمه ونعجز عن التعامل معه . قد يكون ذلك أحد الموروثات الثقافية القديمة فى شمول العلم الكلى وأفضليته على العلوم الجزئية . فالله يعلم الكليات ، ويعلم الجزئيات بعلم كلى . ومع ذلك فقد كانت الكتابة الأولى أقرب إلى الأمان والإيمان نظرا لأنها تبدأ من مقدمات يقينية غير قابلة للشك مثل المقدمات الرياضية التى لا تخيف أحدا أو العقائد الإيمانية التى يسلم بها الجميع . لذلك كان ديكارت صديقا لرجال الدين . واستعمل مالبرانش وليبنتز المنهج الاستنباطى لتبرير العقائد . فالعقل يقبل أكثر مما يرفض ، ويبرر أكثر مما ينقد فى هذا النوع من الكتابة . فإذا رفض العقل فإنه يعتمد فى ذلك على معطيات الواقع والتاريخ مثل كتابة اسبينوزا . أما الكتابة الثانية فقد كانت أقرب إلى الرفض والشك فى الموروث مثل كتابة بيكون ولوك وهوبز وهيوم وكل التيار التجريبى الذى يبدأ بمعطيات الحس دون المسلمات الرياضية أو العقائدية . وكما قد يبرر العقل دائما أو يثور فكذلك الحسى قد يثور دائما أو يبرر كما هو الحال فى الوضعية التى تبرر الواقع دون رفضه أو تغييره[8] . ومازالت ثقافتنا ترى أن الاستنباط ، أى أخذ معارف جديدة من معارف قديمة ، أقرب إلى الإيمان من الاستقراء الذى يأخذ معارف جديدة من الواقع مع نقد الموروث ، مع أن للواقع الأولوية على الوحى فى أسباب النزول ، والزمان والمكان لهما الأولوية على عموم التشريع فى الناسخ والمنسوخ[9] . الكتابة الأولى كتابة بالقلم بينما الكتابة الثانية كتابة بالدم . الأولى تؤدى الى المناصب والثانية تؤدى إلى السجون .

والكتابة من حيث العلاقة بالواقع نوعان . الأولى تطير فوقه ولا تمسه أو تتراكم فوقه ، طبقات فوق طبقات ، لا تؤثر فيه ولا تحركه بل تكون عبئا عليه وستارا يحجب رؤيته . والثانية تنخر فى الواقع ، وتدخل فيه وتحركه وتدفعه وتحلله وتكشف عن عناصره المكونة من أجل إعادة تركيبه على نحو أفضل .

الكتابة الأولى تشبه الطلقات الفارغة بينما الثانية التصويب فى المليان . الأولى معلومات والثانية علم . الأولى نظر أجوف مجرد عن العمل والممارسة والثانية تحريك نظرى وممارسة عملية . الأولى كتابة فى ذاتها . وسيلة وغاية ، تحصيل حاصل ، كلام دون إشارة ، قول دون تبليغ ، أصوات بلا معان ، كم دون كيف ، بدن بلا روح ، مياه راكدة دون مصب والثانية كتابة لغيرها ، وسيلة الى غاية ، كشف جديد ، علامة وإشارة ، إعلان وتبليغ ، دلالات ومعانى ، كيف قبل الكم ، وروح قبل البدن ، ومياه جارية نحو مصب . الأولى تبغى الأمن والسلامة ، والثانية مخاطرة ومجازفة . الأولى إبراء ذمة ، وعجز عن المواجهة ، أضعف الإيمان . والثانية عهد ذمة ، وإحساس بالواجب والمسؤولية ، وإيمان الشهداء . الأولى مثل الأيديولوجية الألمانية التى حاول بها اليسار الهيجلى تغيير المانيا ، والثانية مثل البيان الشيوعى الذى يريد تغيير المانيا بالفعل والذى كان وراء كوميونة باريس فى ١٨٤٨ . الأولى تؤهل للمناصب الرفيعة وللقيادات والمراكز السلطانية ، والثانية تؤدى الى السجون والمعتقلات . الأولى موت الأحياء والثانية حياة الأموات[10] .

والكتابة من حيث المصدر والنشأة نوعان : الأولى كتابة العلماء الذين يعتمدون على العقل أو المعارف التاريخية السابقة القائمة على التحصيل، والثانية كتابة أصحاب الأذواق الذين يعتمدون على تجاربهم الشخصية . الأولى فتاوى الفقهاء ، والثانية مواجيد الصوفية . ومن هنا نشأ الصراع بين الفريقين . الأولى كتابة من الخارج إلى الداخل ، والثانية كتابة من الداخل إلى الخارج . الأولى نقل من ميت عن ميت ، كما يقول ابن عربى ، والثانية مشابهة بين حى وحى . الأولى مهنية رسمية تمحى الشخصية الفردية فيها ، لا تتغير من زمان إلى زمان ، ولا تتبدل من مكان إلى مكان، مثل المعارف الرياضية والقوانين العلمية . والثانية شخصية فردية ، مرتبطة بحياة أصحابها ومصائرهم . الأولى كتابة بالعقل ، والعقل واحد . والثانية كتابة بالوجود ، والوجود متفرد . كتب أفلاطون وأرسطو وكانط و هيجل فى النوع الأول بينما كتب سقراط وأوغسطين وديكارت وكير كجارد وماركس ونيتشه ومعظم فلاسفة الوجود فى النوع الثانى . الكتابة الأولى حلول ، والكتابة الثانية أزمات . الأولى عقل والثانية انفعال ، الأولى هدوء وطمأنينة ،

والثانية قلق وهم ، الأولى لا شأن لها بالسير الذاتية لأصحابها والثانية سير ذاتية . لا فرق فيها بين الكتابة والكاتب ، بين النظرية والحياة ، بين الرأى والشخص . تعرف الفلسفات من السير الذاتية كما عرفت فلسفة أوغسطين فى الزمان من الاعترافات وفلسفة كير كجارد وجابريل مارسل وبول هنرى نيومان من اليوميات الميتافيزيقية ، وكما تعرف فلسفة زكى نجيب محمود من قصة نفس وقصة عقل و« حصاد السنين» . الأولى موضوعية والثانية ذاتية . الأولى باردة والثانية حارة . الأولى من أبوللو ، والثانية من ديونيزيوس . وفى هذا السياق يروى الصوفية عن الحلاج مأساته فى النوع الثانى :

لا تبغ الفهم أشعر وأحس
لا تبغ العلم . . . تعرّف
لا تبغ النظر . . . تبصّر[١١] ،

ثم يقول الواعظ فى النوع الأول :

والعاقل من يتحرز فى كلماته
لا يعرض بالسوء
لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض أو دال
أو محتسب أو حاكم[١٢]

ويرد الحلاج بالنوع الثانى :

الحب الصادق
موت العاشق[١٣]

ويقول أيضا :

فلم يسعد العلم قلبى بل زادنى حيرة واجفة[١٤]

وفى حوار بين العلم والعشق يقول محمد إقبال :

قال لى العلم غرورا إنما العشق جنون
قال لى العشق مجيبا إنما العلم ظنين
لا تكن سوس كتاب يا أسيرا للظنون
فمن العشق شهود
ومن العلم حجاب
من لهيب العشق ثارت ثورة فى الكائنات
وشهود الذات للعشق ، وللعلم الصفات
ومن العشق ثبات وحياة وممات
علمنا سؤل جل
عشقنا خافى الجواب
معجزات العشق ملك زانه فقر ودين
وعبيد العشق أدنا هم له عرش مكين
ومن العشق زمان ومكان ومكين
إنما العشق يقين
وبه يفتح باب

ألفه المنزل فى شرع من الحب حرام
خطر البحر حلال راحة السرب حرام
خفقة البرق حلال وفرة الحب حرام
علمنا نسل الكتاب
عشقنا أم الكتاب[١٥]

والكتابة من حيث التحرر نوعان . كتابة تقيد وتلزم وتوجب ، وكتابة تحرر وتطلق الصراح . الأولى تزيد الهم . وتثقل على القلب ، والثانية تزيح الهم وتفرج الكرب . الغرض من الأولى الإحكام والسيطرة والمنع والقهر والأمر والزجر ، والغرض من الثانية التحرر والانطلاق ، وإزاحة العوائق ، وإسقاط السدود . الأولى كتابات الشريعة والقانون واللوائح والقواعد والبنود ، قانون العقوبات ، لوائح المؤسسات ، نظم الشركات ، الأعراف الاجتماعية والآداب الشكلية التى تحدد من الفعل من أجل تنظيمه ، وتحكم القيد من أجل السيطرة على الفعل . والثانية كتابات المجددين والمصلحين والثوار التى تزيح القوانين عن الواقع المتغير . فالثورة قانون الواقع المتحرك كما أن اللائحة التنظيمية قانون الواقع الساكن . التوراة قيد بالقانون والإنجيل تحرر من القيد وإعلان العودة إلى البراءة الأولى ، المحبة والتسامح . الشريعة قيد عند الفقهاء ، والحقيقة تحرر عند الصوفية . فلو عاش الإنسان تحت قيد الحرام والواجب والغرض لنفق ومات ، ولو عاش حياة العشق والحلال والمباح والعفو لتحرر وخلد . وفى ذلك يقول الشاعر محمد إقبال :

إن سرت فى اللحون دعوة موت حرم الناى عندنا والرباب[١٦]

وهـذا هو معنى نشيـد الفرح عنـد شيلر الذى يـوحـد ما فرقته القواعد . وهذا هو معنى الإيمان بالله عند الحلاج الذى يؤدى إلى التحرر لا إلى القيد إذ يقول :

أين الله ؟

والمسجونون المصفودون يسوقهمو شرطى مذهوب اللب

قد أشرع فى يده سوطا لا يعرف من فى راحته قد وضعه

من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه

ورجال ونساء قد فقدوا الحرية

تخذتهم أرباب من دون الله عبيدا سخريا(١٧) .

ويقول أيضا :

يا شبلى

الشر استولى فى ملكوت الله

حدثنى . . . كيف أغض العين عن الدنيا

إلا أن يظلم قلبى(١٨)

وأخيرا ، الكتابة من حيث علاقتها بالسلطة نوعان : كتابة بالقلم ، وكتابة بالدم ، كتابة بالأسود وكتابة بالأحمر ، كتابـة على الورق وكتابة فى التاريخ . الكتابة الأولى تعطى لصاحبها الوظيفة والمنصب والجـاه والمال والسلطان . والكتـابة الثـانية تؤدى بصاحبها الى السجن والتعـذيب والاستشهاد . الأولى ترضى السلطان كما هو الحال فى فتاوى فقهاء السلطة ، والثانية تدافع عن حقوق العامة ومصالح الناس كـما هو الحـال لدى فقهاء الأمة . وقد كانت تهمة الحلاج من فقهاء السلطان أنه **كان فقيها للعامة . وليس من فقهاء الله . فالله والسلطان ، أبانا الذى فى المباحث شخص واحد .**

ابراهيم بن فاتك : هذا رجل يلغو فى أمر الحكام

ويؤلب أحقاد العامة(١٩)

الحلاج : ماذا نقموا منى . . .

وأقول لهم إن الوالى قلب الأمة

هل تصلح إلا بصلاحه(٢٠) .

ويقول مداح السلطان :

هيا احملنى للقصر الأبيض

كى أمدح مولانا والى الشام

بمعلّقة من قافية اللام

وأعود بمهر و فتاة وغلام(٢١) .

ويقول فقيه السلطان أبو عمر :

الآن عدو لله وللسلطان يؤدب(٢٢) .

ويرد الحلاج :

الحلم جنين الواقع

أما التيجان

فأنا لا أعرف صاحب تاج إلا الله

والناس سواسية عندى

من بينهم يختارون رؤوساً ليسوسوا الأمر

فالوالى العادل

قبس من نور الله ينور بعضا من أرضه

أما الوالى الظالم

فستار يحجب نور الله عن الناس

كى يفرخ تحت عباءته الشر(٢٣)

ويقول أيضا :

لا يفسد أمر العامة الا السلطان الفاسد يستعبدهم ويجوعهم(٢٤)

الكتابة الأولى بـاليد ، قـول باللسـان دون اعتقاد واقتنـاع ، والكتـابة الثـانية تعبـير اعتقاد . الأولى تتغـير بتغير العصـور والأزمان والنظم الاجتماعية والسيـاسية ، تبغى تبـرير نـظم الحكم ، والثـانيـة تبغى مهـما تغيـرت العصــور ، وتبـدلت الأحوال ، نموذجاً على شهادة العصر . الأولى ما أكثر منها فى الأسواق والثانية نادرة صعبـة المنال . الأولى كتـابات الـدعاة وأجهزة الإعلام فى كل عصر والتكسب بالعلم وقصائد المديح للولاة والأمراء ، والثانية كتابات المصلحين والثـوار وبيانـات المعـارضة ومنشـورات الأحـزاب السـريـة . الكتـابـة الأولى وظيفة ، والكتابة الثانية رسالة ، الأولى كلمة فى الهواء والثانية فعل فى التاريخ . الأولى شهادة زور وبهتان ، والثانية شهادة صدق على العصر واستشهاد فيه . فالشاهد شهيد ، والشهيد

شاهد . الشاهد هو الذى يصدق القول ، والشهيد هو الذى يصدق الفعل . الشاهد يشهد على غيره ، والشهيد يشهد على نفسه كما هو واضح فى فعل استشهد المنعكس على الذات كان سقراط الباحث عن الإله الحق والفضيلة الحقة شاهدا وشهيدا . وكان جيوردانوا برونو الباحث عن نظام جديد للكون شاهدا وشهيدا . وكان مارتن لوثر كنج المدافع عن المساواة بين البشر دون فرق فى لون أو عرف شاهدا وشهيدا .

وحينما أسلمه السلطان للقضاة
ورده القضاة للسلطان
ورده السلطان للسجان
ووشيت أعضاؤه بثمر الدماء
تم له ما شاء
هل نحرم العالم من شهيد ؟
هل نحرم العالم من شهيد ؟[٢٥]

ويقول مقدم مجموعة الصوفية واصفاً الحلاج :

كان يقول :
إذا غسلت بالدماء هامتى وأغصنى
فقد توضأت وضوء الأنبياء[٢٦]

إن الدليل على صدق الإيمان ليس هو الدليل النظرى بل هو الدليل العملى . وإن الأدلة على وجود الله ليست هى أدلة الفلاسفة بل استشهاد المؤمنين الأوائل . الكتابة بالقلم قد تكثر وتتبدل والكتابة بالدم لا تكون إلا مرة واحدة . فالساكت عن الحق شيطان أخرس ، وإن أعظم شهادة كلمة حق فى وجه إمام جائر. الكلمة والموت صنوان[٢٧] . فالكتابة شهادة .

المجموعة : قل لى . . ماذا كانت تصبح كلماته
لو لم يستشهد ؟[٢٨]

ويقول ابن سريج :

إن الكلمات إذا رفعت سيفا فهى السيف[٢٩]

الكلمات إذن تقتل ، نقتل الشهيد بعد أن تقتل الحكام ، نقتل المتكلم حقيقة وتقتل الحاكم الظالم مجازا . فقتل الحاكم الظالم تفضحه بالكلمات :

التاجر : هل فيكم جلاد ؟
المجموعة : لا ، لا
التاجر : أبأ يديكم ؟
المجموعة : الا ، بالكلمات
التاجر : قتلوه بالكلمات ، ها ها ها
مقدم للمجموعة : أقتلناه حقا بالكلمات ؟[٣٠]

يموت المتكلم ، وتبقى الكلمات ، فالبدن يفنى ، والكلمات تبقى فالكلمات هى الروح . والشخص يُنسى ، وتبقى الكلمات فى الذكرى

المجموعة : قتلناه بالكلمات
أحببنا كلماته
أكثر مما أحببناه
فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات[٣١]

ويقول الحلاج أيضاً :

لا يعنينى أن يرعوا ودى أو ينسوه . يعنينى أن يرعوا كلماتى[٣٢]

ويقول :

أماكى تحيى الروح فيكفى أن تملك كلماته[٣٣]

ويسأل الثانى :

وبماذا تحيى الأرواح ؟

ويجيب الحلاج :

بالكلمات[٣٤]

إن الكلمات تعبر عن طبيعة الإنسان وحبه للعلم وتعبيره عن الحق وميله إلى الشهادة . فهى تعبير عن البراءة الأصلية قبل أن تفسدها المصالح والعلاقات الاجتماعية .

وتقول لإحدى الشخصيات فى مأساة الحلاج :

إنى يوما كنت أحب الكلمات
لما كنت صغيرا وبريئا[٣٥]

والغاية من الكلمات الإصلاح والتعيير الاجتماعى والدفاع عن الحق ، وكشف الظلم ، تذكرة للناس وتوعية لهم . وفى ذلك تقول مجموعة من الصوفية عن الحلاج :

كنا نلقاه بظهر السوق عطاشا فيروِّينا
من ماء الكلمات[٣٦]

وقـد يظل الـواقع عصيـا عن التغيـير ويتم استئصـال الكلمات إذ يتساءل السجين الثانى :

قل لى . . . هل تصلحهم كلماتك ؟[٣٧]

وتبقى الكلمات مع الشهداء ، صحبة واحدة ، واقع واحد مع العالم . فالكلمات وقائع ، والحروف عوالم ، والحق حلق . إذ يقول الحلاج :

أصحابى آيات القرآن وأحرفه
كلمات المحزون المهجور على جبل الزيتون
أحياء الأموات ، الشهداء الموعودون
فرسان الخيل البلق ذوو الأثواب الخضراء
آلاف المظلومين المنكسرين[٣٨] .

فمتى تنحسر عن حياتنا الكتابة بالقلم ، ونرتوى بالكتابة بالدم ؟ متى تكون الكتابـة شهادة ، والكـاتب شهيدا ؟ ففى الشهادة تكمن الحرية[٣٩] .

الهوامـش :

* ذكر لفظ الكتاب ومشتقاته فى القرآن ٣٢١ مرة منها ٢٣٠ مرة الكتاب.فالله هو الذى يكتب أى يقرر ويفعل مثل كتابته القتال على المؤمنين ودخول الأرض المقدسة لليهود كما كتب على نفسه الرحمة والغلبة ، وكتب على الناس القصاص . لذلك كان القدر هو المكتوب ، والعمر هو الكتاب أى الأجل . وهناك أيضا كتابة الدين والعهود والمواثيق . وهناك كتاب الأعمال المنشور يوم الحساب . والإنسان أيضا هو الذى يكتب زورا أو حقا . أما الكتاب فهو الوحى المدون،سواء الوحى السابق التوراة والإنجيل أو القرآن . ومن يقرأ الكتب السابقة هم أهل الكتاب . والقرآن مصدق للكتب السابقة ومكمل لها . وهو الهدى والفرقان والبيان والحكمة والحق والقرآن والرحمة والميزان .

(١) صلاح عبد الصبور : **مأساة الحلاج** ، ص ١١٥ دار القلم ، القاهرة ١٩٦٦
(٢) المصدر السابق ص ٩٧
(٣) **من العقيدة إلى الثورة** ، المجلد الرابع : النبوة والمعاد ، الفصل التاسع : ابوة تصنيف المعجزات ص ١٦٦ ـ ١٨٢ مدبولى ، القاهرة ١٩٨٨ .
(٤) انظر دراستنا : **الشىء تصور هو أم صورة ؟** «إبداع» ، ديسمبر ١٩٩١
(٥) صلاح عبد الصبور : **مأساة الحلاج** ص ١٥٠
(٦) المصدر السابق ص ١٦٥.
(٧) المصدر السابق ص ١٧٢.
(٨) انظر دراستنا . **العقل والثورة عند ماركوز** ، قضايا معاصرة ، الجزء الثانى : فى الفكر الغربى المعاصر ص ٤٦٦ ـ ٥٠٢ ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٧
(٩) **الوحى والواقع** ، دراسة فى أسباب النزول ، فى الإسلام والحداثة ص ١٣٣ ـ ١٧٥ دار الساقى ، لندن ١٩٩٠
(١٠) **رسالة الفكر** فى قضايا المعاصرة ، الجزء الأول ، فى فكر المعاصر ص ٣ ـ ١٦ دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٦
(١١) صلاح عبد الصبور **مأساة الحلاج**
(١٢) المصدر السابق ص ٨٤
(١٣) المصدر السابق ص ٥٤
(١٤) المصدر السابق ص ١٥٨
(١٥) محمد إقبال : **حزب الكليم** ، ترجمة عبد الوهاب عزام ص ١٢ ، مطبعة مصر القاهرة ١٩٥٢

(١٦) المصدر السابق ص ٩١
(١٧) صلاح عبد الصبور : **مأساة الحلاج** ص ٣٥
(١٨) المصدر السابق ص ٣٦
(١٩) المصدر السابق ص ٤٢
(٢٠) المصدر السابق ص ٤٣
(٢١) المصدر السابق ص ١٠٠
(٢٢) المصدر السابق ص ١٣٠
(٢٣) المصدر السابق ص ١١٣ ـ ١١٤
(٢٤) المصدر السابق ص ٦٤
(٢٥) المصدر السابق ص ٢٠
(٢٦) المصدر السابق ص ١٨
(٢٧) الكلمة والموت عنوانا الجزأين فى مسرحية « **مأساة الحلاج**»
(٢٨) المصدر السابق ص ٢٢
(٢٩) المصدر السابق ص ١٤٩
(٣٠) المصدر السابق ص ١٣
(٣١) المصدر السابق ص ١٦
(٣٢) المصدر السابق ص ٤٦
(٣٣) المصدر السابق ص ١١١
(٣٤) المصدر السابق ص ١١٢
(٣٥) المصدر السابق ص ١١٤
(٣٦) المصدر السابق ص ١٧
(٣٧) المصدر السابق ص ١١٧
(٣٨) المصدر السابق ص ٥٠
(٣٩) اعتمدنا كشواهد فى هذه الدراسة أساسا على **مأساة الحلاج** لصلاح عبد الصبور «مؤسس فصول» تحية له فى ذكراه العاشرة .

لم توجد حريته فى المطلق

اطلالة فى شعر صلاح عبد الصبور

أحمد كمال زكى

(١)

رحل عنا أمل دنقل عام ١٩٨٣ وبكيته ، ثم كتبت عنه بوصفه أحد أبرز شعراء المرحلة . ولقد وقف بشاعريته بين سندان السياسة ومطرقة الموت ، ليقدم لنا أروع احتجاج فنى على السادة الذين يأكلون الكستناء ، فى أرض جعل العدل فيها ملكا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم بالطيلسان ومن حولهم الناس سواسية ـ فى الذل ـ كأسنان المشط[١] .

كان قد سبقه إلى دار البقاء صديقى القديم صلاح عبد الصبور . وأذكر أنه ـ أى أمل دنقل ـ فى ليلة موت صلاح طلبنى لكى ألحق به فى بيت صديقنا حجازى . وهناك علمت أنه نقل إلى المستشفى القريب من بيته ، ولم ألبث أن رأيت جثمان صلاح يدفع على عربة الثلاجة . ومن يومها وأنا عاجز عن أن أكتب من أجله كلمة واحدة ، مع أن كلَّ شىء فى شاعريته وفى لغتها ذات الحيوية المتدفقة ـ ولا أحيل إلى مجازه الذى يسهم فى تشكيل رؤيته ـ مما يغرى بأكثر من تحليل ، وبأكثر من عملية ، تحدّد عنده كيفية التعبير .

ثم رأيتنى فجأة مسئولا عن واجب يجب أن أؤديه ، ويطالبنى بأدائه من لا يرى الصمت العاجز موقفاً يحمى الذكريات من أن تخدش ، ولا كذلك أن الخروج من هموم المرحلة ـ بنقدها وَدَحْرِ هزائمها ـ يقتضى السفر فى فراغ مادام كلّ شىء أبيح على طول الطريق . فإن للتاريخ كلماته التى يريد أن يسجلها بعد أن يسمعها من شفتى السنين وإلى آخر حدود الزمان ؛ إذ ماذا يعنى أن نسكت عن شاعر قال ذات سنة من سنوات شبابه المتعجلة خُطاه نحو الموت :

لم يسلم لى من سعيى الخاسر إلاّ الشعر
كلماتُ الشعر
عاشت لتُهَدْهِدَنى
لأفرَّ إليها من صَخَبِ الأيام المُضْنى[٢]

حبيبه إذن كان الشعر ، وكان الشعر أيضا كلَّ ما سَلِمَ له فى الدنيا ؛ لأنه حمل عنه قلقه ومخاوفه من الزمن ومن فداحة الصيرورة الإنسانية عندما تتفجرّ على إيقاعها الحزين بحيرةُ العذاب فتعشى العيون عن وساخة الطعام والشراب !

فما أوسع باب الشعر أمامى إذن . . أدخله ملبياً أو صادعاً لأمرى ، ولحاجة أخرى فرض صلاح نفسه عليها بقدر ما فرضها أحمد عبد المعطى حجازى . فقد صدر إلىّ أمر جابر عصفور بالكتابة عن صلاح ، ونيتى معقودة على إدمان

النظر فى شعر الشعراء الذين بزغت شمسهم خلال الستينيات : فى مطالعها أمل دنقل وعفيفى مطر وفاروق شوشة وأبو سنة ومهران ، وعلى خواتيمها محمد حمد ونصار عبد الله وسويلم وأبو دومة الذى يشغلنى شعره كثيراً ، وأنس داود الذى تحول بمهارة ، وبإمامة عبد الصبور ، إلى المسرحية الشعرية فى الثمانينيات .

وهل ذكر هؤلاء - وثمة غيرهم أدّوا بنجاح تجاربهم التى انتفع بها الشعراء الذين شرعوا يلمعون فى السبعينيات على غير ما يدّى بعضهم - هل ذكرهم يحجب دور الروّاد الفاعل ؟

هنا أطلّ صلاح كما لم يطلّ أحد . . كان واضحا أمامى وهو يقدم عام ١٩٦١ ديوانه الثانى « **أقول لكم** » الذى قرأه علينا - نحن أصحابه - مخطوطاً قبل طبعه ، أنه صار غير حفى بغنائياته التى لم يُنْضِجْها بعضُ اهتمامات مرحلية بالماركسية . فانصرف هوْناً عن تلك الغنائية بالرغم من ولعه بما كانت تبعث فيه من دفء ، وأخذ بحدّة الموضوعية تخالطها مثالية كان هو - أكثر من غيره - على يقين بجدواها على مستوى الواقع .

ولما كانت بِنْيَتُه الشعريةُ تتسع لبعض العناصر القصصية وبعض التوجُّهات الشعبية - ولعل عينه إذ ذاك كانت ممتدة إلى المواد الغنائية Lyrical Ballads ، وبالذات إلى أسلوب وردزورث فى صياغة الجملة الشعرية ببعض مايُحْسِنُ مِنْ لغة العامة فضلا عن جملة إليوت الشعرية - وكذلك إلى بعض الحوار النفسىّ المتخطى معياريّةَ التعبير المبنىّ على بلاغة الأولين وعلى تحدّى ما تريد « الجماعة » إنجازه بشعارات الموقفيّة المتحمسة . . أقول لما كان ذلك كذلك ، حتى وديوانه الثالث « أحلام الفارس القديم » (١٩٦٤) ماثل للطبع ، فقد دعوته إلى معالجة الدراما الشعرية التى رأيته مهيّأ لها بما قرأ - بعمق - عن المسرحيات العالمية المشهورة[٣] .

ولم يكن لصعوبة تمييز الذاتىّ عن الموضوعىّ فى شعر صلاح إذ ذاك - حيث غرق معظم شعراء الستينيات فى وهم حلّ القضية القومية تحت لواء الالتزام الماركسىّ الوجودىّ - أىُّ أثر فى تغميض رؤاه ولا هَتْكِ معاناته الوجدانية بالنثر التقريرى المباشر . بل بدا فى تصوّرى أنّ له أيديولوجيا فنية - إذا صح التعبير - لا تتعالى على الواقع المعقد فى كلّ العالم العربى ، بقدر ما تسعى إلى اكتشاف حقيقة الإنسان فى الكلمات المتعاملة فى خيالاته وهو اجسه وتطلعاته المعرفيه .

كان شاعراً فذًّا يرى - فى تصوّرى أيضا - أن التمرد على المجتمع بداية الإبداع الخاص ، وأن الشكل اللغوىّ يجب أن يجاوز النظم النحوى التقليدى ولو على حساب نقض سياقات الستينية المركّزة على المضمون الاشتراكى الذى يسهل تقويمه مع - أو ضد - ثلاثية هيبوليت تين المطعمة بنظرية سانت بيف المعروفة .

كان يوافق معى على أن الشعر جزء من نظرية المعرفة ، ولكنه كان يرى أن ذلك الجزء - وهو نسبىّ القيمة - لا يتحقق إلا إذا أقيم على عصيان السائد ونبش متاهات اللاوعى الذى كثيراً ما يتعامل مع « الآخر » الرافض رؤية « الجماعة » للحقيقة السائدة ، ولا سيما إذا أخذت بثورية البياتى أو طوباوية حاوى ، أو بتلك النثرية التى أُخِذَتْ عليه حتى من بعض مريديه :

أقسمت بالأخ الذى مضى وخِلْتهُ بلا ثمن
فى عامنا الماضى ، ولم يُلَفَّ حول جسمه كفَنْ
لأنه احترق
على تراب غَزَّةَ البيضاءِ . . بالطائرة احترق
كان اسمُه نبيل
وكنتُ فى محبتى أدعوه بُلْبُلى الحبيب
وكان راعفَ الجناح دائبَ الأسفار
وكان حينما يعود ينقُرَ الودادَ من فؤادى
حبتين حبتين
فَحَبَّةً لجوعه وحَبَّةً تذكارْ[٤]

هنا لا نرى الطائرة/الطائر خارج النصّ فى حدود الوجود المتواتر فى عيوننا ، فلم يكن صلاح ليعبأ به . كذلك لا يبدو القصة عنده « ليجورة » مستهلكة ، فقد أسسها عل قيمة نفسية تفارق تماماً الجماعة التى لا يعنيها الحدث الفردى إلاّ إذا صَلُحَ لأن يكون صرخةً بالنضال الأكبر !

لسنا على أية حال بصدد تحليل « المرثية » كلها ؛ إذْ لا يكفينا منها ومن قَبيلها - وهو متعدّد متنوّع - إلاّ ما يمثل موقف صلاح

عبد الصبور الإنسانى . وقد كان معاكسا للمواقف الأخرى العامة ـ بالمعنى الواسع الذى يجاوز السياسة ـ ومكرَّساً تماما لتمجيد الإنسان المفرد الذى يستطيع أن يعقد حواراً أساسه الجدل الأبدى بين الحياة والموت ، وبين الغالب والمغلوب ، ثم بين الاحتجاج والرضا الكامل بالمكتوب :

وكأنَّ علينا قد خطَّتْ أقدار
وكأنّ الغربةَ ميقات لابُدَّ نؤديه
أن نضربَ أعواما فى التيه
أن نعبد أصناما مكذوبه
ونجدف بالقلبين وقد خاضا الحبّ
صحراء الشوق . . رهيبه(٥)

أجل ، تلك تجربة عشقية ـ وصلاح معنيٌّ أبدا بعلاقاته النسائية ـ إلا أنها من شواهد استقلاله ، أو فلنقل من زُخْفِ أدق حالات ذاته إلى التعالى الفكرى على الذين منحوا السادة طاعتهم العمياء . ومثل ذلك ما نقرؤه فى ثالث دواوينه عن **أحلام الفارس القديم** ، هناك نقرأ أنه خرج من الأنا المقيدة بالعشق ، وقد ضيّع هباءً صفات المحارب الصلب ، إلى محاسبة السلطان بليجورة صنعها بِحِذْق خبير(٦) .

أىّ أنّ ما نريد أن نصل إليه فى هذا التقديم الطويل ، هو أن صلاح عبد الصبور الذى غنىّ لنفسه طويلا لم يفُتْه أن يلتفت إلى أن له مسئولية تجاه بنى البشر ـ حفنة الأموات ، وأن تلك المسئولية أشبه بالضغينة تختفى فى النفس ؛ « فما تزال حتى تجد لها سبيلا إلى الظهور والاستعلان »(٧) ، كما تتطلب التحدث عن مشكلات إنسانية قديمة وحديثة يعانيها البشر والكون ، كالوعى والحزن والضياع والفقد والجذْب حتى لو تزيَّتْ بالزىّ الغربى وعرض لها أمثال سارتر ويونيسكو وكامى وإليوت وبيكيت وغيرهم . فإن آفاق المعاصرة Modernism متداخلة ، وكل فنان يُلمَح فى أى أفق منها معقود الصلة ـ ضرورةً ـ بالآفاق الأخرى . بل ـ كما يقول صلاح فى نثره « إن كلَّ فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمى ولا يحاول جاهداً أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضالّ ، وكل فنان لا يعرف آباءه الفنيين إلى تاسع جدّ لا يستطيع أن يكون جزءاً من التراث الإنسانى ، وهو فى الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسئول فى هذا الكون »(٨) .

(٢)

معنى ذلك أن صلاح عبد الصبور انفصل عن تلامذته ومريديه بالبحث عن توجهات فكرية غير سياسية ، وربما حمل وحده عبء الريادة ـ إذ ذاك ـ أحمد عبد المعطى حجازى ، الأمر الذى جعل البارزين من شعراء العقد الستينى يلتفون حوله ويجدون لديه الأخوّة الدافئة أو الأبوّة الحانية .

حقيقة تأسست تلك التوجهات على مقولات فى الحرية والعدل والديموقراطية ونحوها مما عدّه النقاد مفردات فى فلسفة الوجوديين ، وربما عدّ صلاح نفسه مغنيا يقف فى آخر الممرّ الذى يفضى إلى السلطان ويتقدمه مهرج البلاط والمؤرخ الرسمى والعّراف ـ وكلهم من الأماجد الأشاوش الأحامد الأحاسن الذين يجيدون الكرّ والفرّ والتخريب والتجريب والتدمير والتحبير والبناء والغناء والنساء والشراء والكراء لأنهم هدية السماء(٩) ـ إلاّ أنه لم يكن قط ملتزما بأى تخريج ماركسىّ . إنما كان يدين بالولاء للإنسانية التى لم تؤطَّر بالسياسة أو الفضيلة أو العقيدة .

بمعنى أن الإنسان وليس المجتمع ، والإيمان وليس الدين ، والعدل وليس الظلم أو التعذيب أو سوء القصد . . هى شرعية وجوده المتشوف للبشرية « فى زمانها الذى هو الديمومة ، وفى مكانها الذى هو الكون ، وفى حركتها التى هى التاريخ »(١٠) . ومن ثم تكون أية محاولة لجعل الفنّ ـ وبخاصة الشعر منه ـ تابعا للأنظمة الاجتماعية أو الحزبية أو الدينية أو حتى الفلسفية ، مصيرها الإخفاق . أو على الأقل لا تعطى للفنان قدرته على البقاء فى مواجهة الموت ، ولا اهتمامه بتنظيم الحياة المتسيبة ، ولا عَزْمه على التنديد بعلاقات البشر المزيفة والمفككة .

ثم يكفى أن يُسَوَّسَ الشعر على نحو يجعله أحد العناصر « الفوقية » للبنية الاجتماعية شأنه شأن القوانين الموجهة أو شأن البنود التى تضعها المؤسسات الحزبية لتبرير وجودها كآلة تشكل العلاقات الاجتماعية الرافضة لتطلعات البورجوازية . . نقول يكفى هذا لأن يتخوّف الشاعر من فكرة الانعكاس الميكانيكى للواقع بحسبانها غير حاسمة ؛ ألم تقتصر على أن تكون بناءً فوقيا أيديولوجيا يرتبط بمصلحة سلطة أو طبقة معينة ؟

حقا يبدو الشعر نشاطا معرفيا ، أو كما يقول صلاح عبد الصبور فى وقوفه عند الآثار الفنية : « إنّ لها قيمة المعرفة » ، لكنها فى رأيه معرفة نوعية ، وهى تُفْيدُ الفن خصوصيته التعددية ؛ إذا لم يوضع فى الحسبان كونه إبداعاً لا يحتاج - دائما - إلى ربطه بالتفسير الاجتماعى الأحادى وحده .

على أن ذلك لم يَعْنِ إطلاقا أن الشاعر كان واحداً من البرناسيين أو جماليى العرب - أمين نخلة مثلا أو سعيد عقل - وفى شبابه خاصمنى يوماً واحداً لدفاعى عن على محمود طه بوصفه برناسيا ماهراً عُنِىَ بالشعر الخالص بجانب عنايته بقومياته[١١] وإنما يعنى ببساطة أنّ رغبته التى لم يعلن عنها فى تحقيق الشمولية وهو يرسم ملامح حياته ويَسْتَكْنِه ما وراء أسارير بلاده ، كانت فوق أية رغبة مشروطة بأية نفضة رعناء من ريح عاتية تحجب الرؤية التى تقرر أن الشعر بوجه عام تعبير عن الخيال[١٢] :

والصمت لا يعنى الرضاء بأن أمنية تموت
وبأن أياماً تفوت
وبأن مرفقنا وَهَنْ
وبأن ريحاً من عَفَنْ
مس الحياة فأصبحت وجميع ما فيها مقيتْ

. . . .

ياصاحبى
ما نحن إلاّ نفضة رعناء من ريح سموم
أو منية حمقاء
والشيطانُ خالقُنا ليجرح قدرة الله العظيم[١٣]

والخيال فى تلك الأسطر الشعرية متعلق بهاجس الموت الذى يخايل ذاكرة الشاعر بحزن جعله يصرح بأنه مجرد شاعر يتألم . ولذلك رفض صفة الحزن التى تجعله فى عداد الشعراء غير المسئولين ، ولم تزاحم الآمه مع ذلك شهوة تملّكته تشبه شهوة شيلى (١٧٩٢ - ١٨٢٢) لإصلاح العالم .

وعلى تدانى مسافات الموت الباعث على الحزن ، ابتعد عن أىّ تصوّر يقوم على الشكّ الميتافيزيقى الذى تحدث عنه أولئك الذين جرّدوه من أية صفة تفوقية تضعه فى صفّ بدر شاكر السياب فى مرحلة لا قوميته ، وعبد الوهاب البياتى الذى كرّس وجوده لحبٍّ يتفتّح على كلّ بساتين اليوتوبيا الماركسية . وقد لفت ذلك انتباه فريق آخر من نقاد قال أحدهم باسمهم معلقا على قوله :

سأحكى حكمتى للناس للأصحاب للتاريخ - إن أذِنَتْ
مسامعُه الجليلةُ لى - فإن طابت وإن حسنت
سيفرح قلبى المملوء بالحب ، يطيب القلب

« إن الشاعر يتكلم الآن - أى خلال الستينيات - وبوعى لهذا الحبّ الذى يعيش فى ذاته . فقد بدأ حبُّه الإنسانى العميق يفيض من داخله ليتجه نحو الآخر بصفاء وعذوبة ، ولم تكن تجربة الحبّ التى عاشها الشاعر إلاّ تجربة الحكمة التى تشرق فى ذاكرته لتهبه الغبطة الصامتة . إنه إنسان يحب بإطلاق ، ويودّ أن يقول كلمته بإطلاق ؛ الكلمة التى تعلمه العذاب واليقين والغبطة ، وتصير تجربة كاملة من خلال ارتعاشها المأسوى فى صميم الذات الحبلى بالسعادة »[١٤] .

ولأن الشاعر - بعد ذلك أو قبل ذلك - يحاول الانعتاق من تهمة التسليم عند الدفع لأنه ليس عميلا بتعاونه مع السلطة وظيفيا ، فقد مارس حريته الكاملة فى بثّ الحياة فى تلك العلاقات المعيشة التى انفرطت . وجعل لغته فى متناول الجميع - حتى أشبهت اللغة الشعبية أحيانا - ليفهموا أن الحرّ هو من سَلِمَتْ كلماته من عقبى الأيام[١٥] ، وأن الحرية إذا لم تخلُصْ له تماما فى زمن السأم وطول الانتظار تألّم . لكن ليس ثمة عمق للألم ؛ لأنه كالزيت فوق صفحة السأم - كما يقول - وحتى لو خطر له الموت الذى هو قيد أبدى تحدّاه ، لأنه لن يجد فيه ما يميته . وهنا يتحول الخاطر إلى إرادة منه على البقاء ، تُنْهِضُه برغم العثرات والأحزان . وهكذا يبقى الإنسان يحب الإنسان ؛ يقول بعد ذلك :

ألا ما أشرف الإنسان حين يشم فى الإنسان
ريح الودّ والألفه
ألا ما أشرف الإنسان حين يرى بعينى إلْفِهِ الإنسان
ما يخفى من اللهفه
إلى الإنسان
ألا ما أتعس الإنسان حين يموت فى أعماقه الإنسان
ألا ما أجمل الإنسان حين يجوس فى أرضه
ويقلبُ جَدْبَها فى الخصب جذلانا

وحين يشق بالمحراث مملكته
أخاديداً ووديانا[16]

أتلك مجرد إشادة بالإنسان حين يعيش وحين يموت ، أم هى موقف فلسفى ؟

لاندرى . . فقد سبق أن قال فى قصيدته « الظلّ والصليب » بالديوان نفسه :

إنسان هذا العصر سيّدُ الحياه
لأنه يعيشها سأم
يزنى بها سأم
يموتها سأم[17]

لكنه أشار فيها أيضا إلى نماذج أخرى من أناسى العصر يموتون قبل أن يعرفوا الموت ، بل قبل أن يعرفوا أنفسهم ولا طبيعة علاقاتهم بالآخرين . وهؤلاء فئة نوعية فى المجتمع ، أو لعلهم قوام المجتمع التافه ، وتكون علة تفاهته دائما ضياع الحقيقة بينهم ؛ يقول :

هذا زمن الحقّ الضائع
لايَعْرِفُ فيه مقتولٌ مَنْ قاتله ، ومتى قتله
ورءوس الناس على جثث الحيوانات
ورءوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك[18]

وتبقى الحرية وراء ذات الشاعر الموضوعية متداخلة ، وأحيانا مطلقة ، لكنها تتبلور أحيانا فى مِثْلِ حريةٍ أن يعرف الإنسان ليعمل بصدق ، وأن يجد الفرصة ليرأب الصدع الناجم عن مفارقات العصر ، وأن يتخلص من قوى الإرهاب والطغيان والشر ، ليرفع علمه مثلا . ويمكن لإدراك ذلك بإفاضة أن نعيد قراءة قصائد بعينها أشار صلاح نفسه إلى قيمة الحرية فيها[19] ، ومنها « هجم التتار » و « شنق زهران » ، كذلك منها مطوّلته « أقول لكم » وقصيدته القصيرة « لوركا » . وفى ديوانه الثالث تبدو قصيدته « أحلام الفارس القديم » مشرقة فى إطار الجدل الدائر أبداً بين الوصل والفصل ، والحلم والحقيقة ، والوسامة والجهامة ، والربح والخسارة ، والدمعة البريئة والضحكه البريئة !

لقد كان صلاح عبد الصبور يعمل دائما على تعميق وعيه بالإنسان فى تنويعات قيمية إن بدت عامةً أو غير محدودة ، فهى أولا وأخيراً تكشف ـ بالصدق الذى يحبه ويروّج له ـ عن فكره ، وعن درجات استيعابه لما جَدَّ على الساحة العربية من تغيرّات لافتة : بعضها فاجع ، وبعضها مشين ، وقليل منها ذو جدوى يسعى إلى تأكيدها العقلاء .

وأكد ديوانه الثالث مجموعة أخرى من القيم ـ غير الحرية ـ انفكّتْ به من قيود الشخصانية المستهلكه بالغربة وانتكاسات العذاب والتعرض لمواجهات سَداها الإنكار « أهواك ـ يقصد القاهرة ـ رغم أننى أنكرت فى رحابك »[20] ، ولُحْمتها محاولة « الخروج » من ذاته القديمة المتورّمة إلى ذات أخرى تقبل توترات المرحلة بوصفها وسيلة لتنقية النفس من أسباب الخجل : «حملتُ سرى دفنته ببابها »[21] .

ثم أضفت القصصية ـ التى بدت عيِّنةً فى ديوانه الأول ـ مزيداً من الموضوعية الرشيقة على معاناته . ظهر ذلك فيما قدمه عن « مذكرات الملك عجيب » و « مذكرات الصوفى بشر الحافى » وبالديوان الرابع « تأملات فى زمن جريح » فى أربعة أعمال هى : « حكاية المغنى الحزين » و « مذكرات رجل مجهول » و « زيارة الموتى » و « حديث فى المقهى » . وقد دفعته هذه دفعاً إلى المعالجات الدرامية الكبيرة فى الشعر ، بادئا بإصدار « مأساة الحلاج » عام ١٩٦٦ ، ومختتما بمسرحيته « بعد أن يموت الملك » عام ١٩٧٣ .

(٣)

ويمكن أن نجد فى « مأساة الحلاج » كل ما أراد صلاح عبد الصبور من قيم الحرية ـ مبدأً أو قيمة ، لها شرف التقديم على غيرها من قيم . ولأنها ارتبطت بالعدالة من حيث إنها ضامنة لتحقيقها على المستويين الفرديّ ، أى بين الإنسان ونفسه على نحو يصحح أخطاءه إن أخطأ ، والجماعىّ من أجل تحقيق السلام وإشاعة المحبة بدفع الظلم وإقرار المبدأ ، كان لابد أن يقول : « تتضافر العدالة والحرية ليصنعا القيمة الحقّة فى أصول المواطنة وفى تبرير وجود المجتمع الإنسانى »[22] ليحكم دائرة

فلسفته الشعرية ، أو ليحكم إقامة يوطوبياه إن كان لابد أن يعلن عن تصوّره لأفضل حياة .

حقيقة يتهدّد الموت هذه الحياة ، لكننا لو قَرَنّاه بهؤلاء الذين لهم رؤى أسطورية فى حياة الموت ، بمعنى البعث المتجدد من الموت المستمر - أوزيريس وتموز نموذجين منشئين مقرونين بإيزيس وعشتار اللتين بهما ومعهما يتواصل تناسل الطبيعة - أو رضينا بفلسفته التى تجعل الحرية مقولة الوجود الفاعل الحقيقى فى الطبيعة ، وهذا ضد الموت الذى يمثله الجدب . . فهمنا مغزى ما قال وقرأناه له : « ألا ما أجمل الإنسان حين يجوس فى أرضه ، يقلّب جَدْبها فى الخصب جذلانا » ، وما يصدر هو عنه من سخرية بكل من يُقعده العجز عن مواصلة الحياة/العمل .

هنا ، مع الحرية ، يصبح الموتُ بدايةً لحياة جديدة حقاً ، وتكون الغربة التى تحدث عنها موتاً بمعنى من المعانى ، كما تكون هى نفسها انعزالا مؤقتا ، أو نأياً مرحليًّا ، أو فرصة تحرُّر يحدد هو مسافتها وجدليتها الحقيقية ؛ يقول :

سأرجع فى ظلام الليل حين يُفَضُّ سامركم
إلى بيتى
لأرقد فى سماواتى
وحيداً فى سماواتى
وأحلم بالرجوع إليكمُ طلقاً وممتلئا
بأنغامى وأبياتى
أجافيكم لأعرفكم[٢٣] .

وكأن الشاعر فى يوطوبياه يطرح مبدأ الوجود الذى لا يتوقف ، بل الذى لا يتعثر إذا فاجأه الموت فى لحظة صدق مع النفس . والموت فى ضوء ذلك لن يُسكن عجلة الحياة ، لأنها ليست - فى جوهرها - عدما ، وإنما هى مناط وعى بإمكانات لم تتحقق كلُّها بعد .

وربما رأى عبد الصبور أن الحلاج الصوفى - وإبداع الشاعر فى رأيه مجاهدة صوفية ، ومن ثم يكون الحلاج بذلك شاعراً وصلاح صوفيا بدأ سنى شبابه عابداً مجتهداً - يمكن أن يكون من الأقنعة التى قوّلها آراءه : « وربما كانت قصيدة القناع هى مدخلى إلى عالم الدراما الشعرية »[٢٤] ، وبها وبه - أى بالقناع - أدان واقع صاحبه بمنطق مرحلته المثقلة بأعباء النصف الثانى من القرن العشرين .

وفى مصر الواقعة تحت وطأة الظروف السياسية المتقلبة والمعقدة - وبخاصة إذا تواصلت بزخم الفوضى الحضارية فى سائر البلدان العربية - وجَدَ أنّ ما يعرّيها فكريا لكى تعرف نفسها هو اعتماد العبث الوجودى فى إطار دراما بطلها الحلاج الذى خلع خرقة الصوفية . فقد كانت هذه الخرقة قيداً يمنعه من البوح بطبيعة علاقته بالله إذا مسّت حرية الكلمة وعملية الإصلاح ؛ فلما باح - غافلا أو مضطراً أو زهواً بما نال من حظوة - كانت نهايته الفاجعة . وقد ارتضاها لأنه يريد ألا تخيب كلماته ، وألا تضيع فى الناس القدرة على دفع القهر عن أنفسهم ، أو على شفاء مَنْ أمرضه الظلم منهم :

. . . هذه الخرقه
إن كانت قيداً فى أطرافى
يلقينى فى بيتى جَنْبَ الجدران الصماء
حتى لا يسمعُ أحبابى كلماتى
فأنا أجفوها . . أخلعها ياشيخ
إن كانت شارة ذلّ ومهانه
رمزاً يفضح أنّا جَمَّعْنا فقرَ الروحِ إلى فقر المال
فأنا أجفوها . . أخلعها ياشيخ
إنْ كانَتْ ستراً منسوجاً من إنّيتنا
كى يحجبنا عن عين الناس فَنُحْجَبَ عن عين الله
فأنا أجفوها . . أخلعها ياشيخ
يارب اشهد
هذا ثوبك
وشعار عبوديتنا لك
وأنا أجفوه أخلعه فى مرضاتك[٢٥]

منتهى الثقة بالنفس ، وبالحقّ إذا لم يُخَالط بسياسة القهر السلطوى ، المتعددة مستوياته ، وبصياغة أخرى غير صياغة العدل/الحرية ، فيقع الافتئات على الإيمان بضرورة منْح الناس حقوقهم على الحكام ، وعلى إيمان الشاعر الشخصىّ

المتبقى له نقيا لاتشوبه شائبة باستمرارية الكلمات الصادقة بين الناس ؛ ألم يقل مريدوه أو بعض أصحاب الطريق إنهم قتلوا الحلاج بها ، وصيةً منه لهم ؟

أحببنا كلماته
أكثر مما أحببناه
فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات
. . . .
كان يقول
كأنّ مَنْ يقتلنى محققٌ مشيئتى
ومنفذٌ إرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فانٍ
أسطورةً وحكمةً وفكره
لأنه بسيفه أتمّ الدوره
لأنه أغاث بالدماءإذْ نَخْس الوريد
شجيرةً جديبةً زرعتُها بلفظى العقيم
فَدَبَّتِ الحياةُ فيها . . طالت الأغصان
مثمرةً تكون فى مجاعة الزمان
خضراءَ تُعطى دون موعدٍ بلا أوان(٢٦)

ولابُدَّ أن نلحظ فى ذلك الشعر نجاح صلاح فى توظيف عملية البعث الأسطورى المتجدد على أديم الموت ؛ فقد أظهره كما لو كان ضرورة تبرّر لماذا صار مصرعه ـ وكان بإذن من أولى الأمر ـ شهادةً فى سبيل الله ، حتى بالرغم من أنه اضطر إلى خيانته بالبَوْح ، فلقد كان يشعر بأن الله سيعفو عنه ما دام يقدّم إصلاح ما بين الناس والحكام الطغاة :

الرحمن يختار شخوصا من خَلْقه
ليفرّق فيهم أقباساً من نوره
ليكونوا ميزان الكون المعتلّ
ويُفيضوا نورَ الله على فقراء القلب(٢٧)

وفى مقابل هذه الدعوة الملحة إلى الحرية نجد مواقف يبدو فيها انتفاؤ ها ضعفاً إنسانيا ، يرفضه الحلاج بكامله ، ولو كان إحدى صفات أصدقائه . ولقد نعى عَلَى الشبلى خوفه من أن يهبط للناس بحجة أنه ليس مثلهم من أهل الدنيا ، وبيّن له خطأه ـ فهو ليس حرًّا إذا تفرغ بالسلبية لتصوّفه ـ وإلاّ فمن إذن يترصد للشر ويمنع سوط الشرطى من أن يقع على ظهور المسجونين فاقدى الحرية ، وقد « تَخِذَتْهُم أرباب من دون الله عبيداً سخريًا » ؟

إن هؤلاء الأرباب ذوى الخلائق المشوّهة الذين يترسمون خُطى إبليس هم أعداء الدين والحرية ، وهم مَنْ يقصد إليهم الحلاج ينقضهم بهداية الناس وتوعيتهم ، وبأن يرفض أن يقضى أحدٌ مقهوراً بين الجدران إلى أن تجدل مشنقته من قضاة زور يرجعون إلى شرع مكذوب ، ليشدَّ الحبلَ سلطان فاسد .

وعلى هذا النحو يتمم المؤلف دراما الحرية فى أصفى لغةٍ مسرحية وأنسبها للحوار : ذهنيًّا مطلقاً مرات ، وماديًّا موقفيًّا بمقتضى مسار الفعل الدرامىّ مراتٍ أخرى . ومبدأ الحرية ، مع ذلك ، لا يغيم ولا تَخَفَّى بمُطْلَقيّة تُباعد بينه وبين المرحلة ، حيث يستمر فيها وقوع التعذيب من قِبَلِ السلطة للرعية ؛ وذلك باسم العدل ، وبدعوى الاستقرار وحماية المجتمع من الأشرار .

لم يكن صلاح يرضى بذلك التزوير ، ومن منطلق حيرته مما يجرى حوله فى هذا العالم الموبوء تصوَّر يوماً ـ وقد كبرت معاناته ـ أن الله تعالى لو أنصف عجَّلَ نحوه بالموت ؛ فقد أضحى العالم عصياً لا يصلحه شىء . ولما شرع فى صياغة مسرحيته جعل القضية التى طرحها فيها هى خلاصه الشخصى من ذلك : « وكانت الأسئلة ـ فيما يقول ـ تزدحم فى خاطرى ازدحاما مضطربا ، وكنت أسألُ نفسى السؤال الذى سأله الحلاج لنفسه : ماذا أفعل ؟ »(٢٨)

* * *

وأما المسرحيات الأخرى ، فلا تغيب شمس الحرية عن آفاقها ، وهل غابت ـ كما ظن بعضنا ـ فى غنائياته الدرامية التى كان أبسطها حواره مع الآخر من ذاته ، لتغيب فى مسرحياته ؟

وكان فى عام ١٩٦٩ قد ألف مسرحيتين ؛ فى أولاهما « مسافر ليل » نجد ممارسة لأنواع الظلم ـ فى قطار رامز للحياة ـ على راكب هو مجرد نموذج بشرى يرضى بإهدار كرامته ويتنازل ، فى سبيل أن يعيش ، عن حريته ، وهو يقول لعامل التذكرة/المتسلط ، وهو نموذج بشرى آخر :

اعهد لى بأخسِّ الأشياء
أو أعظمها
اصنع بى ما شئت
لكن لا تقتلنى[٢٩]

وفى ثانيتها « الأميرة تنتظر » ، أرفع ما سطره صلاح - فى رأى النقاد - يطالعنا القهر والإذلال ثقيلينْ فى حديث وصيفات الأميرة . ولقد انتظرت تلك الأميرة خمسة عشر عاما لينصفها هاتكُ عرضها وهى بعدُ فى العاشرة من عمرها . ولما طردها من قصر الورد إلى كوخ مهجور فى الوادى المجدب ، تولى إنصافها القرندل ، وقد جعله صلاح رمزاً للشعب الذى ثار على المغتصب وقتله .

وكان واضحا أن المؤلف قادر تماما على أن يقيم صراعه بين نموذج الخاضع السلبىّ ونموذج المخادع المستبد ، وبطرف ثالث - خالص من ثقل القيدين - يحقق الانتصار بالعدل .

وتقع « ليلى والمجنون » ، المسرحية التى ألفها الشاعر سنة ١٩٧٠ فى دائرة القهر أيضا والعمل على الخلاص من عبودية السلطة - لكن بصورة عصرية تجعل الفكر فيها خلفيتها الأساسية . وقد استمد المؤلف حقَّ الكلمة الصادقة القادرة على فعل التغيير من « مأساة الحلاج » ، وفكرة العجز عن ممارسة الحرية من « الأميرة تنتظر » ، مصرحا على لسان سعيد الشاعر - الذى كان ثائرا - بأن الأيام صنعت منه إنسانا مهزوماً لا يؤمن بالمستقبل فى بلد لا يحكم فيه القانون ، وفى جيل أدركه الهرم ومات فيه الثوار المناضلون الفدائيون ، وامتلأ « بالمهزومين الموتى قبل الموت » . ومع ذلك كان يقول لليلى :

إنى أتعلّق من رُسْغىِ فى حبلين
الحبلان صليبى ، وقيامةُ روحى

الحريةُ والحبّ
والحريةُ برقٌ قد لا يتفتق عنه غيمُ الأيام الجهمه
لكن الحبَّ يلوح قريبا منى[٣٠]

وأما « بعد أن يموت الملك » (عام ١٩٧٣) - وهى كُبرى مسرحيات الشاعر - فتعالج بنجاح ظاهر طغيان الفرد وتدنيه فى مرحلة أسقط عليها حكم جمال عبد الناصر وخلافة أنور السادات له كى يطيح عام ١٩٧١ برجالاته . ووظّف المؤلف موضوع اقتران الكلمة بالقوة والحرية بالحبّ بوصفه مبدأ يؤمن هو به وليس على سبيل مطابقة الليجورة بالواقع - لوضع نهاية للظلم والاستبداد، وأُغرى - على غير قاعدة درامية - بأن يموت الملك لتحكم الملكه زوجته - بمساعدة شاعر بثت هى فيه الحمية - مثلما حكمت الأميرة المنتظرة بمساعدة القرندل ، الشاعر المغنى .

والأمر بعد ذلك من هذا وإليه . . .

وإلى أن مات الشاعر فى أغسطس من عام ١٩٨٣ ، ثم إلى هذه الساعة ، يضوع شعره بعطر الحرية ، ويضىء بشعلها الوهاجة ، فى جمالية مثقلة بالفكر ، أو فى فكر مؤطّر بجمالية الفن - فقَلم الشاعر تعوّد أن يحلق فى سمائىْ الوجودية والميتافيزيقية ، ويزاوجهما بالواقع فى جسارة - لنحس أنه إنما كان يحدد بكلماته موقع الحرية فوق أرضنا .

بطبيعة الحال لم يحملنا بكلماته إلى أماكن بعيدة أو غير موجودة - لأنه لم يودعها.المطلق - وإنما وقَفَها معنا وفى حدودنا لنبنى بمقتضاها عالمنا الحرّ السعيد بمنأى عن تهاويل السأم وبمعزل عن نخسات الألم .

الهوامش :

(١) من عبارات الشاعر فى ديوان « **العهد الآتى** » ط. دار العودة بيروت سنة ١٩٧٥ ، ص ١٤ ، ٤٢ ، ٩٢ .
(٢) **الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور** ، دار العودة بيروت سنة ١٩٨٣ ، ١ : ١٢٥ .
(٣) من السهل مراجعة هذه الدعوة المبكرة فى كتابنا « **نقد ، دراسة وتطبيق** » ط دار الكاتب العربى عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، سنة ١٩٦٧ ، ص ١٩١ .
(٤) السابق ١ : ٩٤ .
(٥) نفسه ١ : ١٢٣ .
(٦) راجع « **مذكرات الملك عجيب بن الخصيب** » ١ : ٣٥٢ من المجموعة الكاملة .
(٧) السابق ٣ : ١٤٢ .
(٨) السابق ٣ : ١٤٥ .
(٩) نفسه ١ : ٢٨٥ ، ٢٨٦ .
(١٠) نفسه ٣ : ١٢٦ بعنوان « **حياتى فى الشعر** » .
(١١) نفسه ٣ : ٩٠ .
(١٢) الواقع أن هذا التعريف طالما تبناه بعض الرومانسيين المرموقين كبيرسى شيلى حتى فى إطار زعمهم الغامض بأن الإنسان وثيقة نقشت فيها مجموعة من الانطباعات ـ خارجية وداخلية ـ تشبه هبّات الريح التى تحرك قيثارة أوليان Aeolian بأنغام دائمة التغير ـ R. A. Foakes; **Romantic Criticism** 1800- 1850, London& Southampton, 1968, p. 120. .
(١٣) **الأعمال الكاملة** ١ : ٣٧ ، ٣٨ .
(١٤) أمطانيوس ميخائيل : **دراسات فى الشعر العربى الحديث** ، ط المكتبة العصرية ، صيدا/بيروت ، سنة ١٩٦٨ ، ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .
(١٥) **الأعمال الكاملة** ١ : ١٢٥ .
(١٦) السابق ١ : ١٨١ ، ١٨٢ .
(١٧) نفسه ١ : ١٥٠ .
(١٨) نفسه ١ : ١٥٤ .
(١٩) نفسه ٣ : ١٦٣ .
(٢٠) نفسه ١ . ١٩٩ .
(٢١) نفسه ١ : ٢٣٥ .
(٢٢) نفسه ٣ : ١٦٤ .
(٢٣) نفسه ١ : ١٨٤ .
(٢٤) نفسه ٣ : ١٨٨ .
(٢٥) نفسه ٢ : ٤٨٨ .
(٢٦) نفسه ٢ : ٤٥٥ ، ٤٥٨ .
(٢٧) نفسه ٢ : ٤٦٨ .
(٢٨) نفسه ٣ : ٢١٩ .
(٢٩) نفسه ٢ : ٦٣٠ .
(٣٠) نفسه ٢ : ٧٥٨ ، ٧٨٩ ، ٨٦٢ .

ملامح التجسيد الفنى لظاهرة الحرية فى شعر محمود درويش

أحمد درويش

من خلال طاقة كلمتك وحدها
بدأت حياتى مرة ثانية
لقد ولدتُ لكى أتعرف عليك
ولكى أهتف بك
أيتها « الحرية »

« بول إلوار ١٨٩٥ — ١٩٥٢ »

العلاقة بين الشعر والحرية علاقة أزلية ، تكاد تمتد امتداد العلاقة بين الشعر وتاريخ البشرية ، ذلك لأنها تمثل تجسيدا راقياً لقضية الصراع بين الحاجة إلى القيود المنظمة للحياة وهى إحدى ضرورات تنظيم التمدن والبقاء ، والحاجة إلى الفكاك الجزئى أو الكلى من هذه القيود ، وهى إحدى ضرورات الحيوية والترقى . ولقد كان الشعر فى جوهره تجسيداً لهذه الحاجة الأخيرة من خلال سعيه الدائب لخلق عالم مواز لعالم الواقع ، قد يستمد عناصره الأولى منه ، ولكنه يعيد تشكيلها من جديد بقدر من الحرية يتحقق من خلاله قدر أكبر من انسجام العناصر ، ويتخلق من خلال ذلك قدر من الجمال « المثالى » ينمو حتى يصير الأصل الذى تقلده الطبيعة على النحو الذى جهدت فى تفسيره فلسفات الجمال اليونانية من خلال تفسيراتها المتنوعة لمعنى « المحاكاة » القديمة أو يخلق عالماً آخر لا يبحث بالضرورة عن نظائره وتجسداته فى عالم الواقع ، كما هو شأن بعض فلسفات الجمال الأخرى اللاحقة .

وفى سبيل تحقيق هذه الغاية يستعين الشعر بوسائله الرئيسية فى البناء الفنى ، وليست الصورة ـ أداة التشكيل الشعرى

الأولى ـ إلا تجسيداً لحرية التحام العناصر . وعلى قدر ما ينجح الشاعر فى استخدام حريته . أو يحل محلها تبعية لعالم شاعر آخر ، أو لواقع مألوف ، تتحدد درجته على سلم الشاعرية . وليست علاقة لغة الشعر « باللغة » إلا وجهاً من وجوه الحرية « الفنية » فى تقطير شراب صادر عن النبع ومختلف عنه فى آن واحد . وحتى عندما تأخذ بعض مظاهر « الحرية » فى الإبداع شكل القيد أو القانون المألوف ويتحقق لها قدر من مظهر « السمات العامة » ، فإنها تظل تبحث لنفسها عن قدر أكبر من « الحرية » تتجسد من خلاله فى شكل « سمات خاصة » على النحو الذى شرحه « بارت » فى فكرته عن الصراع المستمر بين درجة ما فوق الصفر ودرجة ما تحت الصفر فى الكتابة[1] .

ليست الحرية إذن قضية من قضايا الشعر ، ولا هما من همومه ، وليس الشعر أداة من الأدوات التى تعبر بها الحرية عن نفسها فحسب ، ولكنهما جوهر واحد يتمثل فيه ـ فى حالة النضج ـ امتزاج الدماء والشرايين والبواعث والأهداف والغايات ، بل تحقق الوجود ذاته ؛ ومن هنا فإنهما يخلقان متعة واحدة ، كما يقول الناقد الفرنسى جورج جون : « إن متعة الشعر هى متعة الحرية ، فالشعر يحرر الإنسان من سلاسل الذهن والعادة ، والارتباط باللغة اليومية ، وهو يفك عن عالم الخيال قيوده ، ومعه ومن خلاله يصبح كل شىء ممكناً ، ولا يمكن للشعر الحق أن يكون له حرية اللغة وحرية الخيال ، دون أن يكون فى الوقت نفسه فى خدمة حرية الإنسان فى كل المجالات ، وإذا لم يكن كذلك فهو خائن لنفسه وعليه أن يختفى »[2]

* *

إذا كان الشعر « انبعاثاً » يتشكل من خلال « الحرية » ويسعى إليها ومعها ، فإن الحرية كذلك « حاجة » ترتوى من خلال الشعر وتشتعل به ، لا من خلال عدّه حطباً تأكله فيُسمع لها القضيض وتعلو من خلاله الألسنة ، ولا وقوداً يفنى ليبقى لها الوهج والضَّوء ، ولكن بحسبانه هواء يتفاعل ويأخذ ويعطى ويغذى ويتغذى ويشكل ويتشكل ويبقى فى النهاية هو والنار معاً ، أو يفنيان معاً ، فتفنى معهما الحياة ذاتها حين تحرم من تمدد الهواء أمام الصدر ، ولمسة الدفء فوق الجلد ، وومضة الضوء أمام العين . وتبقى العلاقة مع ذلك دقيقة بين الجانبين ؛ فالحرية حاجة حيوية للفرد والجماعة معاً ، والشعر نتاج لفرد متميز ، يكتسب شرعيته من خلال قدرته على غمس قلمه فى مداد الجماعة دون أن ينكسر القلم تحت ثقل ضغط الحاجة الآنية المتعطشة إلى مورد عاجل ، ومن خلال ذلك تتجسد هذه القوة التى عبر عنها « رينيه شار » حين قال عن الشعراء[3] :

« إنهم يمتلكون طريقة يعبرون بها عن آلامنا ويصوغون ثورتنا ضد القيود ويوجهون أسلحتنا الطائشة ، ويقودوننا للأمام » .

وحين قال عن الشعر الذى يصدر عن هذه القوى :
« الشعر هو كل المياه الصافية التى تتريث أكفنا عندما ترى انعكاساتها تقترب من الشواطىء ، إنه مستقبل الحياة الداخلية للإنسان الذى يعيد تشكيل صفاته » .

إن شاعر الحرية على هذا النحو تتفاوت درجة اقترابه من الجماعة ، تفاوتاً تمتزج فيه درجة صلابة وسائله الفنية ، بمقدرته على توسيع مدى أطروحته . ويشكل هذان العنصران ضفيرة متداخلة ؛ فقد يكون فقدان الحرية المعبر عنه ، مُغْرقاً فى الذاتية ، لكن جودة الوسائل الفنية ، توسع المدى فتجعله فقداناً يمس كل ذات ، تتجسد من خلاله الذوات كلها ، ذات الشاعر المرسلة ، والذوات الأخرى المستقبلة ، فى ذات واحدة يمتزج فيها العموم بالخصوص . وقد يكون فى المقابل ، مدى الأطروحة واسعاً ـ بمقاييس المساحات النثرية ـ كالشعر الذى يعبر عن هموم الجماعة الوطنية أو الدينية أو الاجتماعية ، ولكن الوسائل الفنية حين تقصر بهذا اللون تجعله إرسالاً دون تمهيد أعصاب الاستقبال لتلقيه ، فيصبح ضجيجاً بدلاً من أن يكون نغماً ، ويصير فى أفضل أحواله شعراً ذا مساحة جماعية ولكنه ذو طابع فردى .

إن عناصر الضفيرة التى أشرنا إليها ، يمكن أن تقودنا ، من حيث المساحة والطابع ، إلى تقسيم رباعى لشعر الحرية على النحو التالى :

	المساحة	الطابع
١ –	فردية	فردى
٢ –	فردية	جماعى
٣ –	جماعية	فردى
٤ –	جماعية	جماعى

وإلى النمطين الأخيرين ينتمى شعر الحرية « الوطنى » الذى يشكل معظم المادة الخام لإنتاج الشاعر الفلسطينى محمود درويش .

***

شاعرية محمود درويش تتحرك فى إطار الحرية المفقودة والوطن الضائع ، والمدائن الموجودة الغائبة ، والأرض التى تشكل مكاناً ينسلخ عنه الزمان ، أو جِرْماً يجلد الحواس بدلاً من أن تستريح عليه ، والمشاعر المبعثرة بين التشبث والإحباط ، المقاومة والتسليم ، الحلم والواقع ، بين مفاهيم الثبات والتغير ، وتزاحم الأنفاس والأصوات ، والحاجة إلى صوت متميز ، وساعد متميز ، وقدم تتحمل وهج الجليد دون أن تفقد التوازن على بوصاته المتعاقبة المتداخلة .

وهذه الأطروحات ليست جديدة ، لا على أزمات الحرية فى تاريخ التراث البشرى ولا على أقلام الشعراء الذين عايشوا هذه الأزمات أو قادوها أو ساعدوا على الخلاص منها ، بل ولا على مشاعر وأصوات « الجماهير » التى تدور داخل طاحونة هذه الأزمات . ويكتسب الشاعر شرعيته من مدى نجاحه فى التقاط نبضها وقيادتها من خلال تجسيد فنى ، مع تصعيده بالضرورة « لصرخاتها » من لحظة طارئة إلى لحظة دائمة ومن صوت عفوى إلى بناء فنى .

وبعض الأصوات الشعرية عندما تضع مرآتها فى مواجهة هذه المشاعر تقع فى مصيدة التعبير عنها « نواحاً » أو « صراخاً » أو « وعيداً »،وهى بذلك قد تنجح فى أن تعكس اللحظة الطارئة بأعراضها و« صدقها » الواقعى ، ولكنها تكون بعيدة عن أن تعكس « جوهرها » وترسباتها الفنية التى تضمن لها البقاء خارج إطار اللحظة . وإذا كان محمود درويش فى بداياته قد كان يرى أنه يمكن أن يسلك أى طريق متاح للتعبير مادام هناك الدافع النبيل[٤] :

لا ترج منى الهمس
لا ترج الطرب
هذا عذابى
ضربة فى الرمل طائشة
وأخرى فى السحب
حسبى بأنى غاضب
والنار أولها غضب

فإن طموحه قد تطور فى مراحل تالية ليجمع بين نبل الدافع ودقة التصويب ، وليستفيد من وهج الغضب فى تكوين شعلة فنية . وإذا كان تمجيد الوطن يأخذ شكل « التغنى » أو الحنين الخارجى[٥] :

أدخلونى إلى الجنة الضائعة
سأطلق صرخة ناظم حكمت :
آه يا وطنى !

وهى فى الواقع أيضاً ، صرخة أحمد شوقى :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه
نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

فإن هذا التمجيد سيأخذ فى مراحل أخرى ــ كما سنرى ــ شكل التمثل الفنى لا مجرد التغنى ، وسوف يتم ذلك من خلال الاتحاد بين الوطن والعناصر الأولى الثابتة ، مثل الزمان

والمكان وما ينتج عنها من ظواهر ، وهو اتحاد يتيح للظاهرة الفنية أن تكتسب من صفات الثبات ما تكتسبه الظاهرة الطبيعية وأن يدورا معاً فى محور واحد .

* *

إن أزمة تفكك العناصر الباحثة عن التئام ، تبدو مَدْخلاً فنياً جيداً لتعريف معنى « الحرية المفقودة » ومعنى الوطن « الضائع » و « الموجود » فى آن واحد . والالتقاء برصد الصور المتوازية التى تبحث عن روابط بينها ، أدلُّ كثيراً على واقع المرارة من صرخات النواح الخارجية . وفى قصيدة « ثلاث صور » ترسم صور لثلاث لوحات متجاورة فى القرية الصغيرة . لوحة القمر الحزين ، ولوحة الحبيب الساهم ، ولوحة البيت الفقير . وإذا كانت اللوحة الأخيرة تحتل بؤرة الاهتمام ، فإنها تفلت من الوقوع فى مجرد شبكة الإشفاق الاجتماعى من خلال التمهيد لها بآفاق اللوحتين السابقتين :

— ١ —

كان القمر ، كعهده منذ ولدنا ، باردا ،
الحزن فى جبينه مرقرق ، روافداً . . روافدا
قرب سياج قرية ، خر حزيناً ساجدا

— ٢ —

كان حبيبى — كعهده منذ التقينا — ساهما
الغيم فى عيونه يزرع أفقاً غائما
والنار فى شفاهه ، تقول لى ملاحما
ولم يزل فى ليله يقرأ شعراً حالما
يسألنى هدية وبيت شعر ناعما

— ٣ —

كان أبى كعهده محملاً متاعبا
يطارد الرغيف أينما مضى ، لأجله يصارع الثعالبا
ويصنع الأطفال ، والتراب ، والكواكبا

أخى الصغير ، اهترأت ثيابه فعاتبا
وأختى الكبرى اشترت جواربا ! ، وكل من فى بيتنا
يقدم المطالبا

ووالدى كعهده يسترجع المناقبا ، ويفتل الشواربا
ويصنع الأطفال والتراب ، والكواكبا

* *

إن هذه اللوحات خلت من الربط ، وتضمنت صوراً خلت من التعليق عليها أو الاستنتاج منها ، وقدمت من خلال هذا الرصد المجرد ، خطوة أولى فى الانتقال من الغنائية إلى الدرامية ، وفى رصد واقع حزين ، تتفكك فيه ظواهر الطبيعة ، عن حاجات الروح ، عن متطلبات الجسد . لكن العجلة مع ذلك تظل تدور وإن أحدثت من الضجيج أضعاف ما تحدث من الحركة نتيجة لتفكك جزئياتها وتروسها ، وتظل برغم كل شىء ترتبط من طرفيها بكل من طرفى الزمان الرئيسيين ، الماضى والمستقبل ، وإن ظل الطرف الذى يربطها بالماضى رفيعاً ، فى رفع « شوارب » الوالد التى لا يكف عن فتلها وهو يسترجع « المناقب » الماضية ، وظلت خيوط المستقبل على كثرتها مشوشة يختلط فيها الأطفال ، حصاد الدبيب الغريزى للجسد ، بأبعد نقطتين فى مساحة المكان المتخيلة ، « التراب » فى أسفلها و « الكواكب » فى أعلاها .

إن الاكتفاء برصد صورة الواقع الممزق المر ، يمثل فى ذاته واحدة من الوسائل الفنية التى يتم اللجوء إليها لتصوير « الحرية » المفقودة ، ولوضع الأصابع الصامتة ، وتوجيه النظرات المتسائلة إلى مواضع الخلل ، لكن تاريخ الوسائل الفنية فى مجال تجسيد أزمة الحرية ، عرف خطوات أخرى ارتكزت على هذه النقطة لتنطلق من رسم مرارة الواقع إلى محاولة الإيحاء بإمكان تغييره . وإذا كان المذهب السيريالى فى الأدب يحتضن كثيراً من أعلام هذا الاتجاه الأخير ، فإن رواد هذا المذهب ، قد اكتشفوا بدورهم رواد الإرهاص بهذا الاتجاه فى القرون السابقة ، من أمثال الروائى الفرنسى « ساد » (١٧٤٠ — ١٨١٤) الذى غلبت عليه شهرة روايات

تعذيب الذات « السادية » ولكنه حمل إلى جانب ذلك طابعاً ثوريّاً تحرريّاً ضد كثير من الثوابت التى تكلست على مدى قرون سابقة وحملت طابع الاستعصاء على التغيير ، ومثل الشاعر الفرنسى « لوتر يامون » (١٨٤٦ — ١٨٧٠) الذى أعاد السرياليون اكتشافه فى القرن العشرين[٦] ، وأشاد به « بريتون » بوصفه إرهاصاً مبكراً بالسريالية فى القرن التاسع عشر ، وصاحب اتجاه ثورى فى شعره ضد العقلانية التى كبلت كثيراً من الطاقات ، دعا هو إلى تحريرها وإطلاقها . لقد عبر « بول إلوار » (١٨٩٥ — ١٩٥٢) عن الدور الذى قام به هذان الرائدان ، فى مجال تطوير الوسائل الفنية لأدب الحرية ، عندما قال[٧] : لقد استطاع هذان الرائدان أن يضيفا إلى العبارة الشائعة : Vous êtes ce que vous êtes « أنت هو أنت » ، عبارة أخرى جديدة هى : « Vous pouvez être autre chose » « أنت تستطيع أن تكون شيئاً آخر » .

هذه اللمسة التى أضيفت إلى أدب الحرية منذ القرن الثامن عشر ، جعلت رسم الواقع المرير المفكك خطوة أولى تستدعى فى منظومة أدب الحرية خطوات تالية تستشرف المستقبل وتحلم به ، وتوسع آفاق الواقع الضيق من خلال وسائل الفن المتاحة . وهذه النزعة تفوح فى كثير من قصائد محمود درويش دون أن تتخذ بالضرورة صوت الهتاف العالى ، أو التفاؤل الصارخ الألوان . فى قصيدة « رباعيات » من ديوان « أوراق الزيتون » تطالعنا هذه الصور المستقبلية[٨] :

ربما أذكر فرساناً وليلى بدوية
ورعاة يحلبون النوق فى مغرب شمس
يا بلادى ما تمنيت العصور الجاهلية
فغدى أفضل من يومى وأمسى

* *

المر الشائك المنسى مازال ممرا
وستأتيه الخطى فى ذات عام
عندما يكبر أحفاد الذى عمر دهرا
يقلع الصخر وأنياب الظلام

* *

من ثقوب السجن لاقيت عيون البرتقال
وعناق البحر والأفق الرحيب
فإذا اشتد سواد الحزن فى إحدى الليالى
أتعرى بجمال الليل فى شعر حبيبى

إن نزعة الرغبة فى تغيير الواقع ، وفى أن يصبح الإنسان « شيئاً آخر » ، تكاد تتعادل هنا مع لوحة رصد الواقع المرير ، التى وقفنا أمامها منذ قليل . وتكاد الرباعيتان الأوليان هنا أن تشكلا « تعليقاً معكوساً » على بيتين وردا فى اللوحة السابقة :

ووالدى كعهده يسترجع المناقبا ويفتل الشواربا
ويصنع الأطفال والتراب والكواكبا

فالصلة بالماضى التى كانت عادة (كعهده) وكانت (مناقب) للجيل السابق (والدى) سوف تصاب بالوهن فى اللوحة الحالية (ربما) ، وسوف تقترن بلحظة الأفول ومغرب الشمس ، وسوف توصف أيامها بالجاهلية ، تمهيداً للحكم القاطع الذى تغلق به الرباعية بتفضيل الغد على الأمس واليوم معاً ؛ أما الأطفال الذين ولدوا مع التراب والكواكب وتم من أجل الحصول على رغيفهم مصارعة الثعالب ، فسيعمر أحفادهم الممر الشائك المنسى . وعلى هدا النحو تتجاوب صور الواقع المر ، مع صور الغد المرجو ، وتؤكد هذه المشاعر صورٌ تتجاوب فى الديون على ألسنة شعراء آخرين تؤكد تعلق المشاعر بعالم الغد وتحمل مرارة اليوم واجتيازها من أجله ؛ فقصيدة « لوركا » تختمها هذه الصورة التقريرية :

أجمل الأخبار من مدريد ما يأتى غداً

* *

إن التأرجح بين الأمس واليوم والغد ، وحركة الوسائل الفنية على محاورها ، يستدعى قضية « الزمن » فى البناء الفنى فى قصائد محمود درويش . والزمن إحدى الوسائل الرئيسية

التى تلعب دوراً رئيسياً فى صياغة عالم القصيدة وتشكيله فى مواجهة عالم الواقع ؛ لأنه كما يقول تودروف[٩] : [لا يوجد « مسبقاً » عالم معين يعيد تقديمه النص « فيما بعد »] ، وإنما توجد وسائل لا نهاية لها لتشكيل عالم فنى له خواصه ومعاييره وملامحه ومن بينها ملامح الزمن فيه ، التى تتحدد من خلال مقابلات كثيرة محتملة بين « زمن الخطاب » و « زمن الخيال » و « زمن القص » و « زمن التأمل » ، وبحيث تبدو العلاقة بين هذه الأوجه المختلفة للزمن متدابرة حيناً ، ومتقاطعة حيناً آخر ، ومتكاملة فى بعض الأحايين . فبينما لا يكفى لعمل مثل « أربعة وعشرون ساعة من حياة ليوبولد بلوم » أربعة وعشرون ساعة لقراءته بالضرورة ، فإن سنوات طويلة من الحدث قد تضغط فى عدة جمل قصيرة . وهذه الإمكانات وغيرها فى التعامل مع الزمن تطرح أمام الشاعر على نحو خاص إمكانات كثيرة لإعطاء مفاهيم خاصة « للوحدات الزمنية » ليس من الضرورى أن تتفق مع مقاييسها فى عالم « الخطاب النثرى » بل وتكاد تختلف عنها بالضرورة ، وتحطم سيمتريتها ودلالتها المحددة الأطراف . وقد يساعد على ذلك أن منطق اللغة ذاتها يفتح نوافذ « الوحدات الزمنية » لكى تعبأ من خلال الموقف الشعورى فى أعداد معينة مثل السبعة ، والسبعين ، والأربعة ، والأربعين ، والمائة والألف ، فضلاً عما تفتحه آفاق تعبيرات راسخة مثل « وإن يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون » من احتمالات التمدد والانكماش فى المساحة الخارجية للزمن تبعاً للموقف الشعورى .

ومحمود درويش يلجأ فى بناء قصائده إلى وحدات زمانية متعددة ، ويتشكل لديه ما يكاد يكون معجماً زمنياً خاصاً به ، ولنلاحظ أولاً أن هذا الاستخدام لوحدات الزمن ، قد يتشكل أحياناً فى غياب هذه الوحدات كلها ، والإحساس بعبثية معنى هذه الوحدات ذاتها ، من خلال انصهار الإنسان الذى كأنما وُلد خارجها ومات خارجها دون أن يحس به نبضها أو يأبه بإيقاعها[١٠] :

إن تذبحونى ، لا يقول الزمن
رأيتكم

وكالة الغوث لا تسأل عن تاريخ موتى ولا
تغير الغابة زيتونها
لا تسقط الأشهر تشرينها
طفولتى تأخذ فى كفها
زينتها من أى يوم
ولا تنمو مع الريح سوى الذاكرة

وقد تطل الوحدة الزمانية فى صورة قصيرة من صورها المتعارفة : « ساعة » لكى تجسد فيها حدثاً له وميض البرق وحسم الصاعقة ، لكنه أيضاً يتمتع بعمق لحظة الكشف والإشراق التى قد تتولد عنها صور من الديمومة لا يتمخض عنها التأمل المتأنى « سنوات » .

فى قصيدة « الخبز » من ديوان « أعراس »[١١] يتحرك بطل القصيدة الرسام الثائر ، فى مدى زمنى يمتد بين الخامسة والسادسة من فجر بيروت .

ما الذى أيقظك الآن .. تمام الخامسة ؟
إنهم يغتصبون الخبز والإنسان منذ الخامسة

وهذه اللحظة المبكرة ترتبط فنياً بمولد الحياة ، وبجوع الصغار ، وبرائحة الخبز والحليب ، وبحصد المناجل لبراعم الحياة التى تريد التفتح ، لكنها ترتبط كذلك بلحظة إشراق توسع من مداها ، وتصل بهذه اللحظة القصيرة إلى إدراك سر الحياة عند الرسام فى ومضة :

كان إبراهيم يستولى على اللون النهائى
ويستولى على سر العناصر
كان رساماً وثائر
كان يرسم .. وطناً مزدحماً بالناس

والصفصاف والحرب

وموج البحر والعمال والباعة والريف
ويرسم . . .

. . . .

كان إبراهيم شعباً فى رغيف
وهو الآن نهائى . . تمام السادسة
دمه فى خبزه ، خبزه فى دمه
الآن . . تمام السادسة

إن القدرة على شد أوتار الوحدة الزمنية القصيرة ، جعلت مداها يتسع على ريشة الشاعر ، وجعلت ساحتها تمتد لتستوعب حيوات كاملة لا من حيث الطول والعرض فحسب ، ولكن من حيث العمق كذلك .

إن « الوحدة الزمنية » قد تمتد قليلاً لتصبح « أسبوعاً » يتقولب لكى يشكل من نفسه وعاء يستقبل شحنة معنوية كالكبرياء من شأنها ألا تكون عَرَضاً ولا ثوباً يخلع ويلبس ، وإنما أن تكون جوهراً من جواهر الذات الحرة . ومع أن الشاعر يوسع قليلاً من جدران الوحدة الزمنية ، فلا يلبث فى المقطع أن يقابلها بوحدة أخرى تظهر ضآلتها ومحدوديتها[١٢] :

طفولتى تأخذ فى كفها زينتها من كل شىء
ولا تنمو مع الريح سوى الذاكرة
لو أحصت الغيم الذى كدسوا
على إطار الصورة الفاترة
لكان « أسبوعاً » من الكبرياء
وكل « عام » قبله ساقط
ومستعار من إناء المساء .

فى مراحلٍ أخرى قد يتسع جدار « الوحدة الزمنية » لكى تصير « وحدة كبرى » لا يستهدف من خلال إيرادها التحديد ، بقدر ما يستهدف الإيحاء بالتراكم الزمنى وطول المعاناة . وقد عرفت اللغة هذا النمط من التعبير مع أعداد خاصة قدمت دائماً معنى « المبالغة » واشتهر منها على نحو خاص عدد السبعة فى الآحاد،والسبعين فى العشرات ، وكذلك عدد الأربعة وعدد الأربعين ، وعرف التراث الشعبى خاصة عدد الألف والواحد كصورة للمبالغة الكبرى من خلال التقاء العربية بالتركية فى فترة القرون الوسطى[١٣] . لكن الجديد الذى يقدمه البناء الشعرى لمحمود درويش هنا ، هو إضافة الرقم عشرين إلى رصيد هذه الأعداد التى تعطى معنى المبالغة دون تحديد ، وهذا العدد يتكرر إلباسه هذا المعنى فى قصائد متفرقة من دواوين طبعت فى فترات زمنية مختلفة مثل ديوان « العصافير تموت فى الجليل » وقد طبع سنة ١٩٧٠ ، وديوان حبيبتى تنهض من نومها ، وقد طبع سنة ١٩٧٠ كذلك ، وديوان « أعراس » وقد طبع سنة ١٩٧٧ وغيرها ، مما يدل على أن الرقم لا يرتبط بأى تاريخ محدد يريد أن يجعله مرجعاً أو نقطة بداية ، بل إنه ليرتبط بمشاعر المعاناة على كلا الجانبين المتصارعين حول دائرة الحرية المنشودة أو المفقودة ؛ ففى قصيدة « ويسدل الستار »[١٤] يمل الشاعر ــ الذى ردد كثيراً من الشعارات ، تلقى كثيراً من التصفيق ــ دوره الذى طال ، فيهتف بالمتلقين :

سيداتى ، آنساتى ، سادتى
سليتكم عشرين عام
آن لى أن أرحل اليوم
وأن أهرب من هذا الزحام
وأغنى فى الجليل
للعصافير التى تسكن عش المستحيل
ولهذا أستقيل . . أُستقيل . . أُستقيل

والعاشقة اليهودية « شوليت » التى ظلت عواطفها موزعة بين عاشق يهودى هو « سيمون » وعاشق فلسطينى هو « محمود » ، والتى يمكن أن تكون رمزاً لهذه الأرض المتنازع عليها أمداً طويلاً ، يرسم الشاعر أيضاً لحظتها الزمنية الممتدة فى إطار عشرين سنة[١٥] :

شو ليت انتظرت صاحبها فى مدخل البار القديم
شو ليت انكسرت فى ساعة الحائط ساعات
وضاعت فى شريط الأزمنة
شو ليت انتظرت سيمون ـ لا بأس إذن
فليأت محمود ، أنا أنتظر الليلة عشرين سنة

فعشرون سنة من الترديد عند الشاعر العربى ، وعشرون سنة من الانتظار والتردد عند العاشقة اليهودية ، لا تعنى إلا الإيحاء بهذه الوحدة الزمنية الممتدة وثقلها وتفاعلاتها ، وهى الوحدة نفسها التى يتم اختيارها كذلك ، عندما يقف الشاعر أمام واحد من رموز الشتات فى قصيدة « كان ما سوف يكون »[16] التى يحمل عنوانها فى ذاته إشعاعات متداخلة لتردد حركة الزمن ، واضطرابها مثل حيوان هائج فى قفص مغلق :

فى الشارع الخامس حيانى ، بكى ، مال على السور الزجاجى
ولا صفصاف فى نيويورك ، أبكانى
أعاد الماء للنهر ، شربنا قهوة ، ثم افترقنا فى الثوانى
منذ عشرين سنه
وأنا أعرفه فى الأربعينْ ، وطويلاً كنشيد ساحلى وحزين

إن الوحدة الزمنية مرة أخرى ترسم هنا بطريقة تستعصى على التحديد ، وعلامات الترقيم التى كتبت بها العبارة أوخلت منها العبارة تساعد على ذلك الغموض ؛ فالمتعلقات بين أطراف كلمات مثل (منذ عشرين سنة وأنا أعرفه فى الأربعين) غير واضحة ، ولو كانت نقطة قد وضعت بعد « أعرفه » لكانت « فى الأربعين » بداية صورة جديدة ، لكن العبارة على هذا النحو قابلة لأن تقدم إيحاء آخر بجمود طرف من أطراف الزمان وتحرك طرفه الآخر ، فالمعرفة منذ عشرين سنة والعمر ثابت على الأربعين برغم مرور العشرين عليه ، أو مروره عليها ، لكن هذه التعمية جزء من الدلالة الشعرية التى توجه جانباً من طاقتها إلى الدقة النثرية فتربكها وتفك الرابطة المألوفة بين الدال والمدلول . إن رسوخ معنى غير محدد لكلمة « عشرين » واكتسابها عند الشاعر معنى جديداً لم يكن لها من قبل ، يجعلها صالحة للتردد بوصفها جزءاً من المعجم الشعرى الداخلى ، ويجعل القلم الشعرى يتناولها ويكررها ككلمة مألوفة قد ترد فى المقطع الواحد أكثر من مرة ؛ ففى قصيدة « أحمد الزعتر » من ديوان « أعراس » تطالعنا هذه الصورة[17] :

فى كل شىء كان أحمد يلتقى بنقيضه
عشرين عاماً كان يسأل
عشرين عاما كان يرحل
عشرين عاماً لم تلده أمه إلا دقائق
فى إناء الموز . وانسحبت
يريد هوية فيصاب بالبركان
سافرت الغيوم وشردتنى
ورمت معاطفها الجبال وخبأتنى

إن تردد استخدام الوحدات الزمنية بين الساعة والأسبوع والعام والعشرين فضلاً عن انعدامها أحياناً وتداخل ماضيها وحاضرها وآتيها ، يسمو بمضمون « الحرية » عن مجرد كونه تمثالاً جميلاً تهفو حوله الأفئدة وتُنحر بين يديه القصائد إلى كونه حركة حياة تدخل فى نبض القلب ، وخلايا الجسد ، وحركة أنفاس الزمن ما قصر منها وما طال ، ما بعد وما اقترب ، ومن أجل هذا يبقى الحلم منتعشاً فى ذاكرة الفرد والجماعة ولا يختنق تحت دبيب وطأة مفهوم الزمن النثرى العادى ورتابته .

* *

العلاقة بين الشعر و « المكان » علاقة عميقة الجذور ، متشعبة الأبعاد ، ومن خلالها قد يصبُّ الشعر على مكان ما طابعاً خاصاً ، فيحوله من مسكن خرب إلى طلل مثير ومن حجر أصم إلى شاهد على لحظات مجد أو وجد ، وقد تكتسب بعض الأماكن شاعرية تكاد تلازمها كالقمر والبحيرة والغابة وغيرها من الأماكن التى غلفها الرومانسيون على نحو خاص

بهالة شعرية دائمة ، وقد يظل « سقط اللوى » و « الدخول » و « حومل » و « جبل التوباد » و « البان » و « العلم » و « رضوى » وغيرها من الأماكن التى اشتهرت فى الشعر العربى ، ألفاظاً تحمل من الدلالات الشعرية أضعاف ما تحمل من الدلالات الجغرافية ، وقد يحط المسافر برحاله فى « جبل التوباد » مثلاً فلا يحس فيه إلا ما يحسه فى الجبال الأخرى من عوارض الحر أو الشمس أو الوحدة ويتخذ من العدة والتحوط ما يتخذه المسافر عادة فى الأماكن المقفرة ، لكنه عندما يقرأ « جبل التوباد » فى أشعار الغزل العذرى يعتريه شعور آخر يختلط فيه « الصبا » بحرقة الوجد ، ولايبقى فيه من علائم المكان المادية إلا ما يساعد « المكان الشعرى » على التخلق والتنفس .

وإذا كانت كثير من أنماط الشعر بحاجة إلى المكان ، فإن شعر الحرية على نحو خاص ، وشعر حرية الأرض على نحو أخص ، تلتف خيوطه غالباً على مغزل المكان وتنسج على منواله .

والمكان الفلسطينى عرف طريقه إلى الشعر منذ عهود بعيدة ، حملته الأسفار القديمة إلى أرجاء الدنيا ، فاكتسى بها ومن خلالها بطابع شعرى ، اكتسب فى كثير من الأحيان عند الشعراء « البعيدين » فى أوربا طابع الحنين إلى البعد المكانى والزمانى والروحى فى آن واحد . وتتفتح من خلاله المواهب الفذة لشعراء عباقرة مثل « جوته » الذى ظلت أسفار أيوب وقصة يوسف ونشيد الإنشاد تلهمه من خلال علائمها وأماكنها أزهار شاعريته الأولى ، ويشم فيها وفى سفر أيوب على نحو خاص رائحة أدب عربى تختلف طبيعته عن روح الصياغة العبرية لما حوله من أسفار[١٨] .

ولم تكن رائحة هذا المكان أقل خفوتاً عند واحد مثل فكتور هيجو عندما كان يتحدث عن شخصية « بوعاز » فى الكتاب المقدس ، ثم يقطع السرد القصصى فجأة ليقول[١٩] :

عندما كان العصر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق
كانت ريح الليل تتهادى فوق جبال الجليل .

لكن تشعير المكان الفلسطينى على هذا النحو ، هو تشعير دينى أقرب إلى تشعير «البان والعلم» أو هو تشعير قومى من خلال العقيدة اليهودية ، وجد نمواً له فى الثقافة الغربية التى تلقت إيحاءاتها من خلال ذلك التراث ، وقد قابله تشعير تاريخى عربى من خلال ارتباط بعض اللحظات القومية الفاصلة ، بهذه الأرض التى لم تهدأ الحركة عليها أو حولها منذ فجر التاريخى حتى الآن .

فما الذى يمكن أن يضيفه شعر محمود درويش إلى المكان الذى اتخذه منبعاً ومصباً لشعره فى آن واحد ؟

لقد حاولت كثير من صور محمود درويش الشعرية أن تلغى الفاصلة المعنوية والحسية بين الإنسان والمكان ، وألا تكتفى بحبل المكان المحبوب ، كالقمر المحبوب ، نقطة يتم رصدها والتأمل فيها من بعيد ، وإنما أن تجعلها تراباً وطيناً ورملاً وحصى وحجراً يتم الغوص فيها والتقدم من خلالها ، والتعثر من خلالها أيضاً ، وتفوح منها حيناً رائحة الزعفران وأحياناً رائحة العرق ، وتخفى فى جوفها جواهر ثمينة وأفاعى مختبئة ، ولكنها تظل جزءاً ملتحماً بصاحبها فى الأحوال كلها[٢٠] .

أنا العاشق الأبدى ، السجين البديهى
رائحة الأرض توقظنى فى الصباح المبكر
قيدى الحديدى يوقظها فى المساء المبكر
هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العمر
لا يسأل الذاهبون إلى العمر عن عمرهم
يسألون عن الأرض : هل نهضتْ .
طفلتى الأرض !
هل عرفوك لكى يذبحوك ،
وهل قيدوك بأحلامنا ، فانحدرت إلى جرحنا فى الشتاء
وهل عرفوك لكى يذبحوك
وهل قيدوك بأحلامهم فارتفعت إلى حلمنا فى الربيع .

إن هذا الالتحام بالأرض الطفلة أو بالأرض الأم هو الذى يلغى الحاجز ، ويوحد اهمّ سعياً إلى وحدة الهدف ، وهو

الذى يجعل الإنسان عاشق المكان لا يدور حول نفسه ، ولا تنبعث همومه فقط من شواغل الذات ، وإنما تمتد همومه إلى من يطوفون بالمكان وتلتقى مشاعرهم حوله ، وهى شواغل لا تبعث على الراحة ، بقدر ما تبعث على القلق الإنسانى ، الذى لا تتحقق إنسانية الإنسان إلا به ، ولا يخلو منه إلا الحجر . فى ديوان « حصار لمدائح البحر » ، تأتى هذه النغمة المتميزة فى قصيدة موسيقى عربية(٢١) :

أكـلما ذبـلت خـبـيـزة وبـكـى
طـير عـلى فنن ، أصـابنى مـرض

أو صحت يا وطنى !
أكلما نَوَّر اللوز اشتعلت به
وكلما احترقا
كنت الدخان ومنديلاً تمزقنى

ريح الشمال ويمحو وجهى المطر ؟
لـيت الـفتى .. يـالـيتـنى حجـر

هذا الذوبان الشعرى للكل فى الواحد ، وهذا القلق النابت من مصير كل خبيزة تنمو ، أو طير يبكى ، أو لوز ينور ، أو نار تشب يكون الشاعر دخانها ، أو معنى يتجسد يكون الفرد منديله الذى تمزقه الريح ويمحوه المطر ، هذا الذوبان هو الذى يخلق من المكان شيئاً يستعصى على التعريف والتحديد(٢٢) .

ـ أكنت تغنى كثيراً لها ؟
من هى ؟

ـ سمها ما تشاء : والنساء ، المرايا ، الكلام ،
البلاد ، اتحاد العصافير فى القمح ، أمّ الخلايا ،
وأول موج تشرد فى البر . .

وإذا كانت « البلاد » التى يتغنى بها ولها ، يحوطها هذا الطوفان من درجات المعنى التى تسكن خلايا حروفها ، وتدخل معها قسراً إلى المعجم الشعرى مُشَكِّلة جزءاً من « التسمية » الشعرية للمكان ، على مستوى الإحساس به ، فإن جزيئات هذا المكان ذاته تتكون من قرابين الديمومة التى تشكل جانباً من علاقة الحب الأليمة الأزلية بين الإنسان والمكان . وترسم قصيدة « الجسر »(٢٣) من ديوان « حبيبتى تنهض من نومها » جزءاً من هذه العلاقة المعقدة ، حين ينهمر الرصاص على الذين يعبرون النهر فوق « الجسر » رغبة فى ملامسة الأرض ، وتظل الدماء التى رحلت ، والدماء التى بقيت ، فى حوار متصل صامت :

والصمت خيم مرة أخرى .
وعاد النهر يبصق ضفتيه
قطعاً من اللحم المفتت
فى وجوه العائدين

لم يعرفوا أن الطريق إلى الطريق دم ومصيدة
ولم يعرف أحد ، شيئاً عن النهر الذى يمتص لحم النازحين
والجسر يكبر كل يوم كالطريق
وهجرة الدم فى مياه النهر تنحت من حصى الوادى
تماثيلاً لها لون النجوم ، ولسعة الذكرى

ومن هنا ، فإن وجه الحب الذى يطالعنا للمكان ، لا يبدو وقد رسم خطا ذا اتجاه واحد يتمثل فى الوله والشوق والتغنى بمتعة لحظات القرب ، ولكنه حب « واقعى » أكثر تعقيداً ، تبدو فيه كل خلايا النسيج المحكم بما فيها الألم والتردد والنفور والاختناق والمعاناة ، التى تكاد تقترب من حافة الكراهية ، وعلى هذا النحو يقابلنا تشكيل فريد لصورة « الحب »(٢٤) :

عيونك شوكة فى القلب
توجعنى وأعبدها
. . . .
أحب البرتقال وأكره الميناء
. . . .

أدق الباب يا قلبي .. على قلبي
يقوم الباب والشباك والأسمنت والأحجار
رأيتك في خوابي الماء والقمح .. محطمة
رأيتك في مقاهي الليل خادمة
رأيتك في شعاع الدمع والجرح
وأنت الرئة الأخرى بصدري
أنت أنت الصوت في شفتي
وأنتِ الماء .. أنتِ النار !

أو نلتقي بصورة تلم طرفي المعادلة المتناقضين مثل[٢٥]:

لحبك ياكلُّ حبي ، مذاقُ الزبيب
وطعمُ الدم
على جبهتي قمر لا يغيبْ
ونار وقيثارة في فمي

وربما يكون هذا المذاق الجديد الذى يجتمع فيه الزبيب والدم والنار والماء هو الذى يهب لمفهوم « الحرية » معنى مختلفاً عن المعانى « الجميلة » التى كانت تتولد من تراكمات الوصف الخارجى لمعنى الحب خلال قصائد الأجيال السابقة ، وهو الذى يحكم كذلك من خلال الشد والجذب ، المد والجزر ، فقرات الفواصل الرابطة بين الإنسان والمكان ، حتى إن هذا الحب ليتحول فى بعض مراحله ، فلا يصبح علاقة ذات صوت واحد ، ينبعث من الكائن العاشق إلى المكان المحبوب ، ولكنه يتحول كذلك إلى صوت ينبعث من المكان الذى يحن إلى عاشقيه ، ويتجسد لون من هذا الحنين فى مقطع « هكذا قالت الشجرة المهملة »[٢٦] :

خارج الطقس أو داخل الغابة الواسعة
وطنى
هل تحس العصافير أنى لها .. وطن أو سفر
إننى أنتظر .. فى خريف الغصون القصير
أو ربيع الجذور الطويل
زمنى
هل تحس الغزالة أنى لها .. جسد أو ثمر
إننى أنتظر

وهذا الانتظار هو الذى يحكم الدائرة ؛ فالعاشق يتأهب ، والمعشوق يترقب ، والعلاقة تثار كل شوائبها لكى تصفو ، وتصاغ فى النهاية من التقاء الماء والنار والتراب والطين ، لا من مجرد الحنين إلى أشعة القمر الفضى ورائحة الياسمين .

* *

هذه الصور التى تجسد « الحرية » من خلال الزمان والمكان ، تتشكل فى كثير من الأحايين من خلال صور بصرية تدفع الشاعر إلى أن يرسم بالكلمات مقترباً من أدوات الرسام الذى كان موضع معالجة الشاعر فى بعض قصائده ، وهذه الحاسة البصرية تشكل مُتَكئاً مهما عند كثير من الفنانين والكتاب والشعراء ، وقد كان إميل زولا يؤكد اعتماده الكبير على ملامح الخطوط والأشكال والألوان للموضوع الذى يعالجه ، وكان هيبوليت تين يعترف بأنه قد يملك ذاكرة ضعيفة أمام « الأشكال » لكن لديه ذاكرة شديدة القوة أمام الألوان ؛ فهو يستطيع أن يستعيد بسهولة الملامح البيضاء لحبات الرمل فى أحد ممرات غابة « فونتان بلو » ، ولكنه حين يحاول أن يتذكر تعرجات الطريق الرئيسية المؤدية إلى هذه الغابة ، لا يستطيع[٢٧] .

إن الأداة الشعرية عند محمود درويش تميل إلى أن تعطى للمعنويات « لوناً » حسّياً ، وهى تلتقط بذلك واحدة من الوسائل الفنية التى يستخدمها الشعر الحديث ، ليعبر باللغة من مستوى إلى مستوى آخر . يقول جون كوين فى « بناء لغة الشعر »[٢٨] : « إذا كان الشعر الحديث يوسع إلى حد كبير مجال استخدام الكلمات الحسية ، وعلى نحو خاص كلمات الألوان ، فليس هذا ــ أو فلنقل ، فليس هذا فقط ــ كما يعتقد البعض لإدخال المحسوسات إلى عالم الشعر ، فلقد

نسب طويلًا إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرد إلى المحسوس ، والواقع أن هناك استعارات كثيرة تتم بين محسوس ومحسوس،مثلًا : « شعور زرقاء » لبودلير ، و « عيون شقراء » لرامبو ، و « سماء خضراء » لڤاليرى .. إلخ ، والحقيقة أن كلمات الألوان لا تحيل إلى الألوان ، أو بمعنى أدق ، لا تحيل إليها إلا فى مرحلة أولى ، وفى مرحلة ثانية يصبح اللون ذاته دالًا على مدلول ثان ذى طبيعة عاطفية ؛ فعندما يقول مالارميه : « صلاة زرقاء » فليس هناك أية صورة ، والواقع أن من المستحيل التخيل ، لكننا فقط أمام وسيلة لإظهار استجابة عاطفية ، لا يمكن الحصول عليها بطريقة أخرى . إن الشاعر لا يريد أن « يرسم » والاستعارة لم تعد « رسماً » كما لم يعد الشعر « موسيقى » . الاستعارة الشعرية هى عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية ، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه فى المستوى اللغوى الأول ، لكى يعثر عليه فى المستوى الثانى » .

والدلالة الإيحائية للون الحرية عند محمود درويش ، تختلف عن دلالة لونها عند أحمد شوقى مثلًا حين كان يقول :

وللحرية « الحمراء » باب
بكل يد مضرجة يدق

فلم تعد الحرية « حمراء » وإنما أصبحت هنا حرية « خضراء » أو حرية « زرقاء » ، وهذان هما اللونان اللذان يسيطران على العالم الشعرى عند محمود درويش . ويمتد اللون الأخضر ، فيكاد يحيط بالظاهرة الكونية عنده ، بدءاً من حياة فى صورها المتألقة ووصولًا إلى الموت ؛ فهو رمز استمرار الإرادة :

لو يذكر الزيتون غارسه لصار الزيت دمعا
ستظل فى الزيتون « خضرته » وحول الأرض درعا

وهو فى الوقت نفسه ، لون الموت الذى يُبذل من أجل أن تستمر الحياة :

كانت مياه النهر أغزر .. فالذين رفضوا
هناك الموت بالمجان أعطوا النهر لوناً آخرا
والجسر ، حين يصير تمثالًا ، سيصبغ – دون ريب –
بالظهيرة والدماء و « خضرة » الموت المفاجىء

وبين هذين القطبين المتقابلين للون الأخضر ، تتوزع ملامحه على المواقف التى تؤدى من أحدهما إلى الآخر ، وتفلت من ضمور الخلايا إلى خضرة الحياة فيها ، وتتشكل فى صور قد تتأبى على الإجراء الاستعارى المباشر ؛ فعبد الناصر هو « الرجل ذو الظل الأخضر » :

نرى صوتك الآن ملء الحناجر
زوابع .. تلو .. زوابع
نرى صدرك الآن متراس ثائر
نراك نراك نراك
طويلا .. كسنبلة فى الصعيد
جميلا .. كمصنع صهر الحديد
وحراً .. كنافذة فى قطار بعيد
ولست نبيا ، ولكن ظلك « أخضر »
أتذكر كيف جعلت ملامح وجهى
وكيف جعلت جبينى
وكيف جعلت اغترابى وموتى
أخضر .. أخضر .. أخضر

وإلى جانب هذه المتكآت الكبرى لمراحل التجربة التى تغطى بالخضرة،فإن التفاصيل الصغيرة ، يوشيها أيضاً هذا اللون الربيعى :

مطر ناعم فى خريف حزين
والمواعيد خضراء ، خضراء ، والشمس طين
....

والعائد إلى « يافا » يوشيه اللون الأخضر :

هو الآن يرحل عنا ويسكن يافا
ويعرفها حجراً حجراً
ولا شيء يشبهه .. والأغاني تقلده
تقلد موعده الأخضرا

بل إن الخضرة تنفلت من بين أصابع الشاعر ، فتجاوز كونها سرًا يُبث فى الأشياء ، فيبدو جانباً طبيعياً منها ، يحمل معه كل ما يحمل اللون من رغبة فى الحياة وعشق لها وتغنٍ بها وموت فى سبيلها ، يتجاوز هذا أحياناً فيبدو وكأنه فلسفة تطرح على الأشياء من خارجها ولون يعتز به الشاعر فى يمينه ويدخره لصناعة لوحات كثيرة .

وهنا يفلت جانب من دقة الفن الشعرى وكثافته وإيحائه من بين أصابع الشاعر أيضاً ، فيبدو المشهد لنا وكأننا نرى آثار اللون على أصابع الرسام وعلى ملابسه أكثر مما نحس به فى اللوحة ذاتها ، وربما كان هذا المقطع من قصيدة : « نشيد إلى الأخضر » يشف عن ذلك الانطباع :

فلتواصل أيها الأخضر
لون النار والأرض وعمر الشهداء
ولتحاول أيها الأخضر أن تأتى من اليأس
إلى اليأس
وحيداً يائساً كالأنبياء
ولتواصل أيها الأخضر لونك ..
ولتواصل أيها الأخضر لونى
إنك الأخضر ، والأخضر لا يعطى سوى الأخضر

هل يمكن للإنسان أمام كثرة تردد « الأخضر » فى المقطع أن يفلت من الإحساس الذى خامر ناقداً عربياً قديماً تلى عليه بيت من الشعر يقول :

ما للنوى ، بَعُد النوى ، قُتِل النوى
إن النوى قطاع كل وصال

فعلق بقوله : ألا يسلط الله على هذا « النوى » شاة فتأكله ! ونحن لا ندعو للأخضر إلا بالنمو فى عالم الشاعر وواقعه مع تقديرنا لمشاعر الناقد القديم .

إذا كان اللون الأخضر يمثل هذه الكثافة والجوهرية فى معجم الشاعر «اللونى» الذى يجسد ظاهرة الحرية ، فإن اللون «الأزرق» يأتى تالياً له فى الشيوع ، وحاملاً معه ظلال التراث الشعرى العالمى فى شحنه بالبراءة والطهر والبهجة . وهذه الأحاسيس تلبسها الكائنات الحيَّة ، ومشاهد الطبيعة معاً ؛ فنحن أمام العصافير «الزرقاء» فى الخريف :

مطر ناعم فى خريف بعيد
والعصافير زرقاء زرقاء
والأرض عيد

ونحن أمام سمك « أزرق » فى لحظة الصفو والبهجة :

التقينا قبل هذا الوقت فى هذا المكان
ورمينا حجراً فى الماء ، مر السمك الأزرق
عادت موجتان

ونحن كذلك أمام يوم أحد « أزرق » تبدو فيه الأنثى الحالمة فى ثوب أزرق :

ترتدى الأزرق فى يوم الأحد
تتسلى بالمجلات وعادات الشعوب
تقرأ الشعر الرومنتيكى

تستلقى على الكرسى ، والشباك مفتوح على الأيام
والبحر بعيد .

والأزرق هو بداية البحر وهو اللون الحلم الذى يتمنى السابح فى الشتات أن يكتسى به ماء النهر حتى يعود إليه .

من الأزرق ابتدأ البحر
....
متى تفرجون عن النهر حتى أعود إلى الماء أزرق

إن اللون يشكل شفرة ذات دلالة فى النتاج الشعرى لمحمود درويش ، وهى شفرة يتسرب من خلالها المعنى الشعرى فى هدوء فى معظم الأحايين ، لكنها تصبح أقل شاعرية عندما يزداد إحساس الشاعر « الذهنى » بها ، كما أشرنا من قبل فى قصيدة الأخضر ، وكما يمكن أن يلاحظ كذلك فى قصيدة « طريق دمشق » من ديوان « محاولة رقم ٧ »[٢٩] ، حيث تبدو اللغة الشعرية أكثر استعصاء على الاتحاد مع النفس الشعرى .

إن الملاحظة الأخيرة ربما تقودنا مباشرة إلى وقفة مع بعض جوانب « اللغة الشعرية » عند محمود درويش . ولا شك أن النتاج الشعرى الغزير والمتميز خلال نحو ثلث قرن يمكن أن يقدم فرصة لدراسة متأنية للغته الشعرية من جوانب عدّة ، لكننا نشير هنا إلى الحساسية الخاصة التى ترتبط بها اللغة فى الشعر ذى الهدف الخاص والذى ينشده عادة فى القارىء العام ، كما هى الحالة هنا ، ومدى تأثير الهدف على لغة القصيدة . إن الشاعر هنا لا يخفى هذا الهدف وتلك العلاقة :

قصائدنا بلا لون ، بلا طعم بلا صوت
إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت
وإن لم يفهم « البسطا » معانيها
فأولى أن نذريها .. ونخلد نحن للصمت

وهو من أجل هذا يثور على اللغة الحالمة الرومانسية ويعلن للشعراء أنه قد قتل القمر الذى كانوا يعبدونه :

وأقول للشعراء : يا شعراء أمتنا المجيدة
أنا قاتل القمر الذى كنتم عبيده .

وتتردد هذه النغمة فى قصائده عن « لوركا » وعن « الشاعر العربى » وفى ثنايا صور كثيرة من الديوان ، وهى تترك دون شك أثراً ملموساً على المستوى اللغوى أو المستويات اللغوية المتعددة فى إنتاج محمود درويش ، والتى تتردد بين البساطة الموغلة والتعقيد المضنى ، بين الكثافة الشعرية والاقتراب من السرد النثرى ، بين العمق الإيحائى والتفلسف المجرد ، بين حافة الخطابية ورهافة اللون ودقة التصوير ، بين جدة اللقطة المثارة واجترار الأطروحة المعادة ، بين اكتشاف منابع ثرة للإيقاع اللغوى حتى فى التراث الشعبى ونقلها دافئة إلى مناخ القصيدة وبين التذبذب قريباً من الفقرة المغالية فى أحيان قليلة . لكن نبادر فنقول إنه من خلال هذا كله نحت وسائله وعكس حيوية اللحظة الزمانية والمكانية ، وترك فى مجال حركة الإزميل شظايا وأنصاف تماثيل وقطعاً من خامات ليس من الضرورى أن تكون كلها تماثيل جيدة ؛ فهنالك القدر الكافى من التماثيل المحكمة التى خلفها ــ ومازال يبدعها ــ هذا الإزميل الشعرى .

وهناك هذا الاهتداء التدريجى على سلم الخطاب ، إلى تخليص شعر الحرية من الخطابية الصارخة ، إلى النغمة الهادئة ، التى تصل إلى السخرية وإلى استخدام « اللغة المقلوبة » التى تعكس لغة المغتصب القاهر ضده ، وهى تلك اللغة التى كان يجيدها كبار شعراء الحرية مثل إيمى سيزر وكاتب ياسين[٣٠] وغيرهما ، فتشكل اللغة الشعرية عنده فى هذه الحالة نمطاً راقياً مؤثراً صالحاً لأن يتجاوز تخوم اللغة ذاتها مع الحفاظ على قوة دفعها . فى « قصيدة الأرض »[٣١] تتعاقب صور العسف والاضطهاد والتعقيب الشعرى غير المباشر عليها ، وترد فى اللوحة الخامسة منها هذه الصورة للمغنى :

مساء صغير على قرية مهملة
وعينان نائمتان . . أعود ثلاثين عاماً ،
وخمس حروب

وأشهد أن الزمان يخبيء لى سنبلة
يغنى المغنى عن النار والغرباء
وكان المساء مساء ، وكان المغنى يغنى
ويستجوبونه : لماذا تغنى ؟ يرد عليهم :
لأنى أغنى

وقد فتشوا صدره فلم يجدوا غير قلبه
وقد فتشوا قلبه فلم يجدوا غير شعبه
وقد فتشوا صوته فلم يجدوا غير حزنه
وقد فتشوا حزنه فلم يجدوا غير سجنه
وقد فتشوا سجنه فلم يجدوا غيرهم فى القيود .
. . . .

وفى القصيدة نفسها تأتى دفقة أخرى على لسان « الأرض » تنتمى إلى النمط نفسه من « اللغة المقلوبة » :

أنا الأرض ، يا أيها الذاهبون إلى حبة القمح
فى مهدها
أحرقوا جسدى
أيها الذاهبون إلى جبل النار
مروا على جسدى
أيها الذاهبون إلى صخرة القدس
مروا على جسدى
أيها العابرون على جسدى . . لن تمروا
أنا الأرض فى جسد . . لن تمروا
أنا الأرض فى صحوها . . لن تمروا
أنا الأرض ، يا أيها العابرون على الأرض
فى صحوها
لن تمروا . . لن تمروا . . لن تمروا . .

فاللغة هنا تغمس قلمها فى مداد الخصم ، وتسلم له ، وتستدرج به ، ويتم الغليان والانقلاب من داخلها فى هدوء ، لكنها أيضاً لغة ربما تحمل كثيراً من الخصائص التى أشرنا إليها فى الصراع بين الأهداف المتداخلة فى البناء الفنى .

* *

على هذا النحو تتجسد ظاهرة الحرية تجسداً فنياً فى شعر محمود درويش لا باعتبارها قضية سياسية ، ولا مطلباً جماهيرياً ، ولا رغبة آنية ، ولا فورة حماسية ، ولكن بما هى ضرورة إنسانية يؤدى غيابها إلى فجوة فى مسيرة الدماء ، واختلال فى حركة الحياة وتوازنها ، وهو اختلال لا يواجه بالصراخ والنواح والوعيد ، ولكن بإعادة اكتشاف مواضع الوهن والصلابة فى الاتصال مع الزمان والمكان والكون فى سرها العميق ، وربطها بفتات الحياة فى دبيبها اليومى بوسائل الفن الراقية ، وهو طريق الشعر الجيد فى آداب الأرض كلها .

الهوامش والمراجع :

(١) انظر : (1) Roland Barthes. **Le degre Zero de L'écrituré** Ed. du Seuil. Paris Pauil. Paris 1972 . p p. 8 et Suivants.

(٢) انظر : (2) Georges Jean. **La Poesie.** p. 146. Ed. du Seuil. Paris 1986 .

(٣) انظر : (3) René Char. Elage **du Serpent.** cité Par. G. Jean op. cit. P. 148.

(٤) ديوان أوراق الزيتون سنة ١٩٦٤ ـ ضمن « ديوان محمود درويش » ص ٨ ، الطبعة الثانية عشرة دار العودة ببيروت سنة ١٩٨٧ .

(٥) من ديوان محاولة رقم ٧ ، سنة ١٩٧٣ ، المرجع السابق ص ٤٧٣ .

(٦) انظر بناء لغة الشعر ، جون كوين ، ترجمة ، أحمد درويش ، ص ٢٦١ ، الطبعة الأولى ، مكتبة الزهراء القاهرة سنة ١٩٨٥ .

(٧) انظر : (7) Georges Mounin, **Avez-Vous Lu Char ?** p. 143. Paris. 1946.

(٨) ديوان محمود درويش ص ٦٥ .

(٩) انظر : (9) Tzvetan Todorov : **Qu'est-ce que Le Structuralisme ?** Poetique. p.49. Ed. du seuil Paris 1968 .

(١٠) من ديوان حبيبتي تنهض من نومها ـ ديوان محمود درويش ص ٣١٤ .

(١١) المرجع السابق ص ٦١٣ .

(١٢) السابق ص ٣١٣ .

(١٣) انظر مبحث ألف ليلة وليلة فى كتابنا : الأدب المقارن ، النظرية والتطبيق ـ مكتبة الزهراء ـ القاهرة سنة ١٩٨٤ .

(١٤) ديوان محمود درويش ص ٣٠٧ .

(١٥) السابق : قصيدة كتابة عن ضوء بندقية ص ٣٤٠ .

(١٦) السابق : ص ٥٨٥ .

(١٧) السابق ، ص ٥٩٦ .

(١٨) انظر : عبد الرحمن صدقى ، الشرق والإسلام فى أدب جوته ـ كتاب الهلال ـ القاهرة سنة ١٩٦٧ .

(١٩) انظر : بناء لغة الشعر ، ص ١٩٧ .

(٢٠) ديوان محمود درويش ص ٦٣٠ .

(٢١) مختارات شعرية لمحمود درويش ، تقديم توفيق بكار ص ١٣٦ ، سلسلة عيون المعاصرة ، بيروت سنة ١٩٨٥ .

(٢٢) قصيدة الحوار الأخير فى باريس ، أنظر المرجع السابق ص ١٥٠ .

(٢٣) المرجع السابق ص ٣٧ .

(٢٤) من قصيدة « عاشق من فلسطين » ص ٧٩ ، ديوان محمود درويش .

(٢٥) من قصيدة « أغنية حب على الصليب » ص ١٧٢ ، ديوان محمود درويش .

(٢٦) من قصيدة ، حالات وفواصل ، المرجع السابق ص ٦٤٥ .

(٢٧) انظر : (27) Jeanne Berins. **l'Imagination** - P. 19. que-sais-je ? Paris 1975 .

(٢٨) انظر ترجمتنا للكتاب ، الطبعة الأولى ، ص ٢٤٠ ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، سنة ١٩٨٥ وص ٢١٠ من الطبعة الثانية ، سلسلة كتابات نقدية ـ قصور الثقافة ـ القاهرة سنة ١٩٩٠ .

(٢٩) ص ٥٣٥ من ديوان محمود درويش ، الطبعة الثانية عشرة ، دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧ ، ويمكن الرجوع إلى الديوان نفسه فى الاقتباسات التى أشرنا إليها حول اللون الأخضر صفحات : ٤١ ، ٢٥٩ ، ٣٥٩ ، ٤٠٠ ، ٥٦٢ ، ٦٣٢ ، ٦٣٥ ، وبالنسبة للاقتباسات حول اللون الأزرق إلى صفحات : ٢٥٨ ، ٥٣٥ ، ٦٥١ ، ٦٥٣ ، وكذلك إلى قصيدة « الجسر » ص ٣٥٢ .

(٣٠) انظر : (30) Voir. Georges Jean. **La Poésie.** Op. cit p. 148 .

(٣١) ديوان محمود درويش . ص ٦١٨ .

مستويات الحرية في قصيدة العامية

صلاح جاهين نموذجاً *

وليد منير

تُمَثِّلُ قصيدة العامية وجهاً آخر من وجوه القول الشعرى الحديث . ويفصح هذا الوجه الآخر عن منظور لغوى مختلف لتشكيل الدلالة . فاللغة فى قصيدة العامية الحديثة لغة فى متناول الجميع لأنها تقف فى مستوى اللهجة الاجتماعية السائدة فى الحوار اليومى ، وتموسقها ، وتعيد إنتاج وقفاتها .

بيد أن هذه اللغة تجترىء على الوجود بالقدر نفسه الذى تحوز به الفصحى فضلها المعهود وقداستها الموروثة ، فهى تتحدث عن الحب والموت والحلم والكينونة والمصير دون أن تفقد هذه الأفكار والمفهومات شيئاً من عمقها أو قوتها ، فقصيدة العامية انتقال باللهجة المحكية من الوظيفة النفعية الاستعمالية المحض إلى الوظيفة الجمالية . وهى ــ بمعنى آخر ــ تحرير لهذه اللهجة من مواضعاتها السلوكية فى سياق الواقع اليومى بتوسيع مجال طاقتها ، وتكثيف إمكاناتها .

ولأن قصيدة العامية تمتلك لغة التعامل الاجتماعى ، فإنها تقترب أكثر فأكثر من السمعى على حساب البصرى ؛ أى أنها تسعى إلى تأكيد عنصر المشافهة فى كل الأحوال ، بما فى ذلك حال الكتابة ذاتها . ومن ثَمَّ فإن اللغة هنا تبدو أشد صلةً بالفعل ، وأقل التصاقاً بالتأمل . وهذا ما يجعلنا نخلص إلى المفارقة التالية : إن الأفكار والمفهومات الأقرب إلى حقل التأمل تنحو فى قصيدة العامية إلى أن تكون أكثر انتباها إلى الخارج ؛ حيث تلعب تعبيرات الأعضاء وإيماءات الجسد دوراً مألوفاً فى الحوار العادى بين الناس . ومن خلال المشهد الذى يحتوى الوقائع اليومية ، ومماحكات المواقف ، وتفاعلات النطق ، تتنازل التجربة عن بعض عزلتها ، وعن بعض سحرها ، فى مقابل أن تصبح جزءاً من حركة الجماعة ، مألوفةً لحسها الشعبى ، وداخلة فى نسيجه . ومادام الأمر كذلك ، فإن قصيدة العامية ــ مرة أخرى ــ تعمل من خلال اللغة المنوطة بها

* ولد صلاح جاهين عام ١٩٣٠ وتوفى عام ١٩٨٦ .

على جذب الوعى الفلسفى من عليائه وتحريره من صيغة التأمل بصورة نسبية لكى تخلق مزيداً من التواصل بين خبرة الفرد وحياة الجماعة فى حيويتها وتدفقها .

وإذاكانت الوظيفة التأثيرية لكل شعر تنبع ـ بشكل من الأشكال ـ من فاعليته البلاغية ، وترتبط بها ، فإن قصيدة العامية قد حَوَّرت هذه البلاغة فى اتجاه ما يجعل التأثير نابعاً من زمانية اللغة ومكانيتها فى المقام الأول . وهو ما يشى بأن هذه اللغة واقعة تحت شرط الاجتماعى والتاريخى من الناحية الجوهرية . وسواء آمنا بضرورة التسليم بهذا الشرط أو لم نؤمن ، فإن قصيدة العامية قد حررت بذلك اللغة من صورتها المطلقة ، المتعالية على نسبية الزمان والمكان . ولكن ، أليس كل فعل للحرية انفلاتاً من شرط سابق ، وولوجا فى شرط لاحق ؟ نعم . وربما كانت هذه المفارقة هى أعمق تعارضات الحرية ذاتها .

الحرية بوصفها رؤية :

خرجت قصيدة العامية الحديثة ـ فيما أظن ـ من معطف الشعر الشعبى القديم ؛ ذلك الشعر المجهول المؤلف الذى اقترن اقتراناً تاريخياً واضحاً بأغانى العمل : الرى ، والحصاد ، والبناء . وورثت قصيدة العامية عن هذا الشعر التصاقه الحميم بروح الفعل من ناحية ، وتشبعه بعنصر التواصل الشفاهى من ناحية ثانية . ويستوعب العمل عاطفة الحب عند الشاعر الشعبى ، كما يلاحظ رجاء النقاش بحق ، «فليس هناك أروع وأصدق من تشبيه العلاقة بين الأرض والفلاح بالعلاقة الجسدية والنفسية بين حبيبين . فالجنس هو طريق الإخصاب والتجدد والنمو فى الحياة . وهو يعبر عن لحظة مليئة بالحرارة ، والتوهج فى الحواس . وإذا كانت هذه اللحظة الحية مبنية على العاطفة ، فإنها ستكون أيضا توهجاً وحرارة فى المشاعر ؛ وهذا النوع من النشوة الحسية الشعورية هو أعمق أنواع النشوة فى الحياة»[1] .

يقول صلاح جاهين فى قصيدة (الأرض) من ديوان (عن القمر والطين) :

الأرض قالت آه الفاس بيجرحنى
رديت وانا محنى اه منك انى آه

الأرض قالت حنّ
طيرتنى فتافيت
رديت وقلبى يئنّ
وأنا مين يجيب لى مغيت
منك ومن عشقك
ياللى عشان رزقك
عمرى فى يوم ماباونّ

بيد أن هذا الحب الحسى الدافق يعكس فى صميمه شعوراً حاداً بالاغتراب . وذلك بالمعنى الذى تذهب إليه الماركسية فى تفسير الاغتراب حيث ينفصل الإنسان عن نتاج عمله بسبب الخلل الكامن فى علاقات الإنتاج ، ونسق السيادة الطبقى[2] .

عبيت فى بطنى طين
ولغيرى عبيت حَبّ
أنا حالى من حالك
عتبك على المالك
يا أرض ياهدادين

وتكمن الحرية هنا فى تخطى انسلاب العمل ، أى انعتاق العمل من ربقة الإقطاع ورأس المال . كما أن الحرية فى هذا السياق ليست هى الضرورة العمياء التى نقاومها دون أن نعرف هويتها ، بل هى الضرورة المدركة التى نسيطر عليها . المعرفة إذنْ «تفتح نصف الباب إلى بناء الحرية لتسمح لنا بأن نختلس النظر إليه ، والعمل وحده هو الذى يأخذنا إلى داخل هذا البناء» كما يقول ر . كوسولابوف[3] .

دار المكن وبقاله صوت جبار
سال العرق جنب المكن أنهار
مداخننا كتبت عنا فوق الريح
مابقاش هنا استغلال ولا استعمار

(المكن)

بيد أن قصيدة العامية الحديثة عدَّدت من سطوحها ، فلم تقف لغتها الشعرية عند حدٍّ إدماج «الأنا» فى «نحن» فحسب ، بل حاولت أن تسحب «نحن» داخل «الأنا» عبر المشترك الإنسانى العميق الذى يصل بين الأنا وغيرها . ومن ثمَّ فقد داعبت مستوى آخر من مستويات الحرية ، وهو المستوى الوجودى الفردى ، من خلال تعميق تجربة الوجود الإنسانى بمايضطرب فى أعماقه من رغائب وأحلام وآمال وآلام وأشجان شخصية . ولكن اللغة قد ظلت ، فى غير حالة ، محتفظة بإشارة الفعل ، وبالشحنة المختزنة فى حركة الأداء ، منتبهة إلى الخارج بقدر انغماسها فى التيار الداخلى للأفكار .

يقول صلاح جاهين فى قصيدة (فى الجنة) من ديوان (قصاقيص ورق) :

إبريق دهب
ومخدة من ريش النعام

- . - . -

البرتقان ويا العنب
فى غصن واحد . . يا سلام !
جلا جلا ، يا محترم جلا جلا
كل الأمور متسهلة
تطلب حواجب نمل ولا قلوب دبب
تحضر بسرعة مذهلة
ما عليكش إلا بس تفضل تشتهى
تطلب وتطلب فى حاجات لا تنتهى
كله يجاب
ما هى جنة طبعاً يا مهاب
لكن مافيش غير بس شيء واحد وحيد
لو تطلبه ، لا يستجاب
إنك تعوز تخرج ، من السور الحديد

إن الحرية ، فى هذا السياق ، تختفى وراء قيود اللذة الحسية الطارفة . وتسعى الرغبة فى التمرد على حدود المكان إلى الانعتاق من مشاعر السأم التى تولدُّها عوالم الترف المذهلة

إن الكسل ، والتكرار ، وديمومة الطلب والاشتهاء دون حد ، عوامل تسهم فى صنع عبودية من نوع جديد . هنا يصبح المكان رغم سعته الفائقة سجناً (مادام مفصولاً عما هو خارجه بصورة محسوسة ومجسدة هى سور الحديد) ، ويصبح الزمان رغم امتداده اللا نهائىّ اجتراراً متصلاً للحظةٍ واحدةٍ ذات موضوع واحد . ويبدو أن «نيكولا برديائيف» كان على حق حين قال إن المدائن الفاضلة (وهى الصيغة الأرضية للفردوس) تلوح اليوم أقرب إلى التحقيق . وربما كنا فى بداية عصر جديد ، عصر يحلم فيه المفكرون وأبناء الطبقة المثقفة بالوسائل التى يتجنبون بها المدائن الفاضلة ، والتى تعيد إليهم مجتمعاً لا يتسم بصفاتها ، مجتمعاً أقل «كمالاً» ولكنه أكثر حرية .

إن الحرية ليست كمال اللذة وخلودها ، ولكنها ــ بالأحرى ــ إرادة الاختيار التى تجعلنا نمتلك ما سوف يكون .

ح اكتب قصيدة
ح اكتبها ، وان ما كتبتهاش أنا حر
الطير ما هوش ملزوم بالزقزقة

(قصيدة . .)

بيد أن هذه الإرادة ليست مطلقة إذ تحدُّ من قوة اندفاعها إلى الأمام ضرورات فادحة . والحرية ، فى الحقيقة ، «إمكان أكثر منها فعلاً فلا يمكن للفكر أن يمسك بها ، لكنه يعرضها فقط من خلال ممارسة الحرية»[٤] . وتنطوى ممارسة الحرية ــ فيما تنطوى ــ على خبرة الأمل التى يؤكد الفيلسوف الوجودى «جابرييل مارسيل» فاعليتها إزاء العبث أو اللا معنى ؛ ذلك الذى يمثِّل لدى البعض لُبَّ الدرامية فى واقعة الوجود البشرى .

يقول صلاح جاهين فى (الرباعيات) :

يا خالق الكون بالحساب والجبر
وخالقنى ماشى بلختيار والجبر
كل اللى حيلتى زمزمية أمل
وازاى تكفينى لباب القبر ؟

عجبى !!

وللحرية تعارضاتها المتنوعة . فهى تنطوى فى أعماق ذاتها على إمكانية «إنكار ذاتها» ، أى أنها تنطوى على «تجربة اليأس»[٥] .

الدنيا أوده كبيرة للانتظار
فيها ابن آدم زيه زى الحمار
الهم واحد . . والملل مشترك
ومفيش حمار بيحاول الإنتحار
عجبى !!

إن الحرية ـ على الصعيد الأنطولوجى ـ تدخل فى جدل طويل مع الضرورة . ولكنها تخضع كذلك لأشكال عدة من الجدل مع نفسها . وهذا الطريق الجدلى المزدوج هو ما يجعلها ـ فيما يبدو ـ ملتبسة أشد الالتباس . إنها ليست وهماً بالطبع . وربما كانت الحرية هى الحقيقة ذاتها كما يقول الوجوديون . ولكن تلك الحقيقة لا تخلو من نقيضها ، بل ولا يسعنا ـ على طريقة الكيميائيين ـ أن نعزلها عزلاً تاماً عن ذلك النقيض . ولعل الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يتجسّد فيه الوجود بوصفه ازدواجاً للحقيقة من حيث هى الشىء ونقيضه فى آن،وذلك على مستوى الشعور والسلوك الوجودى معاً .

أنا شاب لكن عمرى ولا ألف عام
وحيد ولكن بين ضلوعى زحام
خايف ولكن خوفى منى أنا
أخرس ولكن قلبى مليان كلام
عجبى !!

الحرية بوصفها لغة :

إذا كانت العامية أو اللهجة المحكية هى لغة التخاطب المعروفة فيما بيننا ، فإن قصيدة العامية تقوم بإعلاء لغة التخاطب إلى المستوى الأسلوبى الذى يتوزّع عبره الكلام كى يكون شعراً .

ومن المهم أن نلتفت بشكل خاص إلى مصطلح «الديجلوسيا» أو الازدواج اللهجى Diglossia الذى استخدمه عالم اللغة الاجتماعى «شارلز فرجسون» لوصف المواقف اللغوية الموجودة فى بعض مناطق العالم الجغرافية كاليونان والعالم العربى وسويسرا وجزيرة هايتى . وهو يعرّف «الديجلوسيا» على أساس من كونها «موقفاً لغوياً ثابتاً توجد فيه ، بالإضافة إلى اللهجات الأساسية للغة بعينها ، نوعية أخرى مختلفة صارمة من ناحية التقنين . هذه النوعية غالباً ما تكون مفروضة من جهة عليا ، وهى أيضاً لغة الكتابة الأساسية فى الأدب ولغة التراث ، وربما لغة لجماعة كلامية فى الماضى ، وهذه النوعية يدرسها ويتعلمها الناس من خلال النظام التعليمى الرسمى للبلاد . وهى تستخدم فى جميع المواقف والأغراض الرسمية المنطوق منها والمكتوب ، ولكنها ليست مستخدمة فى أى قطاع من قطاعات المجتمع لتجاذب أطراف الحديث اليومى والعادى»[٦] .

ونستطيع أن نقول (بقليل من التجاوز) إن قصيدة العامية تحرر اللغة بطريقتها الخاصة . وتتمثل هذه الطريقة فى إحلال عادات التخاطب محلّ عادات الذاكرة . نستطيع أن نقول كذلك إن قصيدة العامية تنطوى على مفارقة مماثلة للمفارقة التى تنطوى عليها قصيدة النثر ، فهى تجعل من المواضعات التركيبية والأنساق النحوية للفصحى شيئاً خارج الشعر بقدر ما تجعل قصيدة النثر من المواضعات الإيقاعية الشىء ذاته ومثلما تشكِّلُ قصيدة النثر إيقاعها الخاص ، فإن قصيدة العامية تشكِّلُ تركيبها ونحوها الخاصين بها . وعلى حين لا يوجد نموذج إيقاعى محدد تستلهمه قصيدة النثر ، فثمة نموذج تركيبى نحوى موجود سلفاً فى لغة التخاطب اليومى ، وهو ما تستلهمه قصيدة العامية .

إن قصيدة النثر وقصيدة العامية تمثلان معاً قصة الخروج على الأصل . وكل ما هنالك أن الأولى تشقُّ عصا الطاعة على الاطِّراد الموسيقى ، والثانية تشقها على قواعد التركيب والنحو والصرف .

وقصيدة العامية إذ تقوم بإعلاء لغة التخاطب أو بإحلال التخاطب محل الذاكرة ، إنما تركِّزُ ـ فيما أرى ـ على حضور الآخر وحضور الآنيَّة معاً . ومما لاشك فيه أن هذا التركيز لا يوجد بالثِقَلِ نفسه (وربما لا يوجد إلا بقدر قليل) فى قصيدة

الفصحى . ما معنى ذلك ؟ أليس معناه أن اللغة فى قصيدة العامية تحاول أن تصوغ نفسها من خلال «الزمن الاجتماعى» ، وأن تجعل من الشفرة الاجتماعية وسطاً صالحاً لحركة الذات فى كل الجهات . ولما كان ذلك صحيحاً وفقاً لتتابع الفرض والنتيجة ــ فإن الحرية التى تطمح إلى تحقيقها اللغة فى هذا الموقف تتمثَّل أساساً فى جَعْل التناقض بين الشخصى واللا شخصى تناقضاً زائفاً فى الآن والهنا . ومن ثَمَّ يصير كل من الإسناد والتدوين قالباً فارغاً من الأصالة .

إن الحرية بهذا المعنى تحاكى صورة عدم الامتلاك . ولكنها تعنى كذلك هيمنةً ما لأمثولةٍ ما تقدِّمها الحياة لنا بما نحن منصتين واعين خطواتها فى داخلنا . الحياة تروى لى ، وأنا أروى عنها للآخرين ، والآخرون يروون عنها لى ، هذه هى الأسطورة الحقيقية فى الفن الشعبى : الراوى . والراوى هو المركز الذى يتبادله الجميع : أنا ، والواقع ، وهم .

إن الحكاية ، والأغنية ، والمثل ، واللغز ، عناصر شديدة البروز فى الفولكلور الذى كان يعنى فى الأصل الحكمة الشعبية . واللغة فى قصيدة العامية هى الوارثة الأولى لهذه العناصر كلها . ومن ثَمَّ فهى تفترض حريتها فى غياب سلطة المالك . وهكذا تولِّدُ تنويعاتها غير المحدودة بصورة جِدّ مدهشة .

ليس ثمة مبدأ للاختيار لأن كل شىء يصلح مبدأ اختيار فى هذه اللغة . وتوافقاتها قد تكون فى كثير من الأحيان اعتباطية . ولكن دلالات هذا الاعتباط عادة تنتج مفارقاتٍ مذهلة .

يا طالع الشجرة

هات لى معاك بقرة

تحلب وتسقينى

بالمعلقة الصينى

(أغنية شعبية مشهورة)

وما يبدو هنا فى ذاته انزلاقاً إلى هاوية العبث ليس فى الحقيقة سوى اكتشاف لنوع من الإبدالات الممكنة التى تمحو ــ بإنتاجها لمثل هذه المفارقة ــ وهم التناقض بين الإنسان الكادح والحيوان الكادح . والشجرة والملعقة والحليب موضوعات مشتركة بين الرجل ودابته بحيث لا يمتنع إسناد أحدها إلى طرف دون الآخر . فكل شىء ينتمى إلىَّ كما ينتمى إلى كل الموجودات بالقدر نفسه . وحركة التداخل والتخارج بين الأشياء من ناحية ، وبين الذوات الحية من ناحية أخرى ، لا تهدأ ولاتتوقف ، بل هى حركة دائبة فى كل لحظة . والحياة وحدها (بما تنطوى عليه من صدف وقوانين) هى التى تخلق لهذه الحركة أنساقها التى لا تنتهى . وربما اتخذ مفهوم اللعب فى هذا السياق دلالة بارزة . فقد وصفت الحكمة الشعبية الحياة ، فى غير حالة ، بكونها (لعبة) ، ووصفتنا بكوننا لاعبين . واللعبة مِلْكٌ للجميع . وهى تسمح كذلك للجميع بأن يتبادلوا فيها الأدوار . وكلٌ منا يروى دوره للآخر ويسمع منه ، ثم تتكرر اللعبة نفسها بتوزيع جديد .

يقول صلاح جاهين فى قصيدة (سلم التطور) من ديوان (قصاقيص ورق) :

فى البدء خالص ، كنا سردين فى البحور ،

لقيناها بايخة فى حقنا

صرنا سحالى ، بجناحات زى الطيور ،

دايرين نلقط رزقنا ،

طحلب ودود . . .

. . . ودود وطحلب ، كل يوم فى بقنا ،

شىء مش تمام

طب نبقى إيه ؟ . . قال لك : قرود !

أصبحنا يامبارك ، قرود . .

برضك زهقنا ، وقلنا : لأ ، نبقى بشر

وبشر بقينا ، وإيه بأه ؟

أهوه ليل نهار غلب وشقا . .

أين المفر ؟!

أنا عندى حل معتبر . .

نبقى غجر !

وتحتوى اللغة هنا علامة الذاكرة التى تمردت عليها فى (فى البدء) و (صرنا) و (أين المفر ؟) . وتشير هذه العلامة إلى شىء من الصراع المطوى بين طرفى المزدوجة . وبالرغم من كون الصراع يبدو محسوساً الآن لصالح التخاطب ، فإن ثمة أثراً

(يبزغ) أو حفرية (تضاء) من معطيات الذاكرة . ولا يسعنا غضّ الطرف عن ذلك . فحضور العنصر الغائب يظل حضوراً يطالب بإثباته . وتكراريته لا تدل على استثنائيته بقدر ما تدل على استحالة نفى الذاكرة نفياً تاماً . وإذا كان هذا الأثر من قبيل ما يطلق عليه «د . هدسن» « التحويل المجازى للشفرة »[٧] فإنه يعنى أن السياق اللغوى للحرية يتطّلب فى هذا الموضع أو ذاك استدعاءً نسبيّاً للأصل الذى تمّت مجاوزته . وذلك الاستدعاء يثبت عنصر «المفارقة» بين لغة التخاطب ولغة الذاكرة من ناحية ، ويدلل على وجود الخيط الخفىّ الذى يشدهما معاً فى الفضاء اللسانى من ناحية ثانية . لنقرأ كذلك فى قصيدة (على الربابة) من ديوان (عن القمر والطين) :

جمال عبد الناصر الإسم والنسب
لعربان بنى مُر العظام الشانْ
كرام فى سجاياهم وأحرار فى طبعهم
ومن نبعهم نشأ الفتى شربانْ
وشربان من طل الشطوط زى وردها
نبت وازدهى يعشق هوى الأوطانْ

ومما لاشك فيه أن محاكاة شاعر الربابة الشعبى فى هذه القصيدة قد سمحت بانفتاح أكبر على لغة الذاكرة ؛ فالذاكرة فى هذا السياق (رواية سيرة البطل) تلوح بوصفها علامةً ناتئة . واستدعاؤ ها على هذا النحو المقصود يُعَدِّدُ من سطوح الحرية اللغوية ، ويوسِّع من مداها ، لأنه يراوح بين إمكانات متعددة ، ويربط عن طريق « التحويل المجازى للشفرة » بين موقفين مختلفين فى لحظة واحدة .

وتَخَفُّفُ اللغةِ فى قصيدة العامية من القواعد النحوية والصرفية والتركيبية التى تحكم الفصحى إلى أقصى مدى ممكن (ويحدث ذلك فى لغة التخاطب اليومى) ، يتيح لإيقاع القصيدة أن ينمو ويمتد بمنأى عن الشروط المعروفة التى تحدِّد الدورَ الإعرابىَّ للكلمات . وفى ذلك التخفُّف البعيد يكمن الفرقُ الأساسىُّ بين نظامى تأليف الجملة فى العامية والفصحى .

إن نزوع التسكين التام لأواخر الكلمات فى الجملة العامية ، وإهمال التنوين ، وطريقة استخدام حروف الجر ، وإدغام الوصل ، والعطف على المحذوف ، وقصر الممدود ، وإبدال الحروف ، وإسقاط الفرق بين المثنى والجمع فى استعمال الفعل والضمير . . . إلى آخر ذلك من المظاهر الشائعة فى تأليف الجملة ، يختزل مساحة كبيرة من طاقة الصوت وقدرته على التنويع والاختلاف ، ويحوِّلها إلى مسالك أخرى لا تقلّ حيوية أو خصوبة من ناحية التنغيم والرنين والاتساع ، والعلو ، والدرجة ، والطول ، وسرعة الأداء ، والضغط . . الخ . وهذا التحويل يطبع الحدث اللغوى بطابعه الخاص فى الشعر إذ يحرر الكلام من عادات النطق المألوفة فى الفصحى ليجعل من شكل الممارسة اليومية لإنتاج الصوت محور الشعر ذاته . بيد أن اللغة فى قصيدة العامية تحتفظ داخل هذا الشكل ببعض العادات القديمة وتحوِّرُها قليلاً أو كثيراً لكى تصنع « تناصَّها» الدالَّ مع الذاكرة . وهذا «التناصُّ» لا يُمَثِّلُ بالطبع رقشاً سطحياً على جدار لغة التخاطب ، ولكنه يُمَثِّلُ حفراً متراوحاً فى عمقه وصورته . إن الحرية انفصال . ولكنها انفصال له اتصاله . وبمعنى آخر فإن ذلك الانفصال يمتلك شكله ووظيفته وفقاً للحقل المعرفى أو الأنطولوجى الذى يوجد فيه ، وبالقدر الذى يعينه له وعينا بأهميته .

الحرية بوصفها خيالاً :

يحاول «بارت» أن يُعَرِّفَ مخزون الصورة Image-reservoir على أساس من كونه عدم وعى اللا وعى[٨] . وهو يرمى ، فى كل الأحوال ، إلى تحرير النص من أوهام اللغة المصطنعة ؛ من سطوة الأداة وفقاً لتعبيره . والقصد من هذا التحرير هو الوصول إلى لذة النص .

والسؤال الآن :

هل يسهم شعر اللهجة المحكية إسهاماً واضحاً فى تحرير اللغة من أوهامها على نحو من الأنحاء ؟ وهل يُمَثِّلُ المتخيَّلُ لديه حقاً نفى اللا وعى لوعيه ؟ .

لعله يكون من الصحيح أن الخيال الشعبى فى انعكاسه عبر اللغة يحطم مواضعات اللغة بقدرٍ أو بآخر . بل ربما كان الخيال الشعبى فى شعر اللهجة المحكية يقف بداءةً خارج اللغة لأنه يقف خارج الكتابة . إن الكتابة دخيلةٌ عليه . الكتابة حالةُ

فعلٍ طارئة . لذلك فإن شكل الخيال هنا لا يقبع داخل رسمٍ مكانيٍّ فى النهاية . إنه حُرٌّ فى فضاء الزمن . وهو لهذا السبب لا يكفُّ عن إعادة إنتاج ذاته . وإذا كانت اللغة فى كل كتابةٍ تُشَكِّلُ معطيات الخيال ، وتمنحها حدوداً ، فإن الخيال الشعبى ـ على النقيض من ذلك ـ يُشَكِّلُ معطيات لغته ويحركها وفقاً لقانونه . الخيال الشعبى خيال مشافهة . إنه صوت ينتقل فى الزمن ، ويتخذ صوراً مختلفة ، بعضها يتوالد من بعض . بيد أنها فى مجملها تحيل إلى أصلٍ واحد . والخطاب الذى يبثّه لا وعى الجماعة عبر العصور يدلّ فى مظهره على أن التوالد والتحول والاختلاف فاعلياتٌ داخلية عميقة تندُّ عن وعيه بها . هكذا يكون مخزون الخيال ـ بمعنى من المعانى ـ عدم وعى اللا وعى .

وإذا كانت الذات القائلة ليست سوى مكان تكشف فيه اللغة عن نفسها كما يقول «لاكان» ، ومادامت بنية اللغة تناظر فى تركيبها بنية اللا وعى بما يتيح لطرفين (القارىء والكاتب) معاً الاشتراك فى إنتاج معنى النص تأسيساً على خضوعهما لموضوع الرغبة ذاته (ذلك الموضوع المتضمن فى اللغة) بدرجة واحدة[٩] ، فإن شعر اللهجة المحكية لا ينتمى إلى قائله إلا بما هو موضعٌ لخيال الجماعة الشعبية (الخيال الذى يصوغ لغة له ، ويمنحها الحركة) من ناحية ، وبما هو طرفٌ يتبادل موقعه مع طرفين آخرين (هما الجماعة الشعبية ، والمتلقون لمقولاتها) من ناحية ثانية : وبذلك يكون الخيال هنا فاعلية تعيد إنتاج اللغةَ فى فضاء التمثيل representation space الذى يؤسس آنيته عن طريق مثلث الأدوار : الجماعة الشعبية (بما تنطوى عليه من تاريخية) ، والشاعر الشعبى ، والمتلقون (الذين يشاركون فى صنع المعنى مرة بعد أخرى) .

والقيمة المهيمنة فى الخيال الشعبى هى القدرة على اختراق الواقع بجعل كل لا واقع واقعاً ممكناً من خلال (التمثيل) . إن اللا واقع فى الخيال الشعبى هو الاستعارة الموسعة التى يتضمنها الواقع ذاته . وإذا كان الخيال الأدبى بشكلٍ عام يحرر العالم من قيود منطقه وتصوراته بأن ينحرف باللغة عن موضعها الأصلى ، فإن الخيال الشعبى فى خصوصيته ينزع إلى تحرير العالم من هذه القيود بأن ينحرف بالعالم نفسه عن موضعه ثم يدعه يقول . لنتعرَّف مثلاً على خصوصية الخيال الشعبى فى هذه الحكاية التى أوردها الدميرى عن الدينورى وابن الأثير :

إذا كان الرجل لا ينكر عمل السوء على أهله طار طائر يقال له القرقفنة ، فيقع على شريق بابه فيمكث هناك أربعين يوماً ، فإن أنكر طار وذهب ، وإن لم ينكر مسح بجناحيه على عينيه فصار قندعاً ديوثاً ، فلو رأى الرجال مع امرأته ، لم ير ذلك قبيحاً . . . فذلك القندع الديوث الذى لا ينظر الله تعالى إليه .[١٠] .

ويروى أبو محمد السراج فى كتابه (مصارع العشاق) هذه القصة الغريبة عن محمد بن مسلم السعدى قال :

وجه إلىَّ يحيى بن أكثم يوماً ، فصرت إليه ، وإذا عن يمينه قمطرة مجلدة ، فجلست ، فقال :

افتح هذه القمطرة ، ففتحتها ، فإذا شىء قد خرج منها ، رأسه رأس إنسان ، وهو من سرته إلى أسفله خلقة زاغ (غراب ريش ظهره وبطنه أبيض) ، وفى صدره وظهره سَلْعَتان (غدتان) ، فكبرت وهللت ، وفزعت ، ويحيى يضحك ، فقال لى بلسانٍ فصيح طلق ذلق :

أنا الزاغ أبو عجوة	أنا ابن الليث واللبوة
أحب الراح والريحا	ن والنشوة والقهوة
فلا عدو يدى يُخشى	ولا يُحذر لى سطوة
ولى أشياء تستطـ	رف يوم العرس والدعوة
فمنها سلعة فى الظهـ	ـر لا تسترها الفروة
وأما السلعة الأخرى	فلو كانت لها عروة
لما شك جميع الناس فيـ	ـها أنها ركوة

ثم قال يا كهل انشدنى شعراً غزلاً (. . .) فأنشدته (. . . .) فصاح : زاغ زاغ ، وطار ، ثم سقط فى القمطرة . فقلت ليحيى : أعز الله القاضى ، وعاشق أيضاً ! فضحك[١١] .

لعل التشبيه البليغ هو الصورة الأكثر إثارة ، الصورة التى تناسب عالماً يقدم اللا واقع بوصفه حقيقته المباشرة ؛ فالمعنى المشترك بين الطرفين يسقط لأن طرفاً من الطرفين قد أصبح عين ماهية الآخر . وبالرغم من كون مفهوم الاستعارة فى البلاغة الحديثة يماثل ما نعرفه فى البلاغة العربية القديمة باسم التشبيه

البليغ ، فإن التشبيه البليغ يظل أقرب ــ بالمعنى القديم ــ إلى ما نعنيه من توحد الطرفين دون حذف أحدهما ، ومن وقوفهما على مستوى واحد من الكثافة المادية .

لنقرأ من أغانى الأفراح الشعبية فى مصر العليا :

المغنى : يا امّ الجدايل يا بيضة

المرد : ياامّ الجدايل

المغنى : طيازها

المرد : بطيخ جزاير

المغنى : نهودها

المرد : رمان جناين

المغنى : شعورها

المرد : نازلة خمايل[١٢]

ومن غناء العروس للعريس المسافر :

يا الكحل دا ما أكحله

سواد عيونه فيه

ياالفل دا ما أقطفه

بياض جبينه فيه

ياالورد دا ما أقطعه

حمار خدوده فيه[١٣]

إن التشبيه البليغ يُفَرِّغُ الأصل من مادته المعروفة ويملؤه بمادة جديدة دون أن يضحى بمسمَّى الأصل ذاته . إنه بالأحرى يمنح اسم الشىء ماهية مختلفة ، ويربطه بعنصر آخر من الكون أو الطبيعة . ومن ثَمَّ يصبح اللا واقع واقعاً بكل ما ينطوى عليه الواقع من حسية وعيان .

يقول صلاح جاهين فى (الرباعيات) :

كان فيه زمانسحلية طول فرسخين

كهفين عيونها وخشمها بربخين

ماتت . . لكنِ الرعب لم عمره مات

مع إنه فات بدل التاريخ تاريخين

عجبى !!

ويقول كذلك :

أنا قلبى كان شخشيخة أصبح جرس

ويقول :

مهبوش بخربوش الألم والضياع

ويقول :

بحر الحياة مليان بغرقى الحياة

ويقول :

فى الهوّ ماشى يابهلوان إش إش

يافراشة منقوشة على كل وش

ويقول :

أنا قلبى كوكب وانطلق فى المدار

حواليكى يا محبوبتى يا نور ونار

ويقول :

أنا قلبى كورة والفراودة أكم

. . . الخ

وليس معنى ذلك أن التشبيه العادى أو الاستعارة أو الكناية صورٌ لا تحتل مكاناً فى الخيال الشعبى ، بل معناه أن (التمثيل) الذى يجعل من اللا واقعى واقعيا يعثر على أفضل تجلياته فى صورة (التشبيه البليغ) .

إن الممثل الذى يقف على المسرح ليمثل دور هاملت أو عطيل أو أوديب يقول لنا ضمناً بوصفنا جمهوره : أنا هاملت أو أنا عطيل أو أنا أوديب ؛ أنا التردد ، أو : أنا الغيرة ، أو : أنا الخطيئة . إنه يُشَبِّه وجوده تشبيهاً بليغاً بوجود آخر (وَيختلف الأمر بالطبع فى الشكل الملحمى للمسرح وفقاً لمفهوم التغريب) ، ويقنعنا أو يوهمنا مؤقتاً بذلك الوجود الجديد ، ومن ثَمَّ فهو يُلْبِسُ اللا واقع ثوب الواقع ، ويُحْكِمُ إغلاق أزرار الثوب .

وربما كان ذلك ما يفعله صلاح جاهين أيضاً فى كثير من الأحيان (تأسِّياً بالوظيفة التمثيلية للخيال الشعبى) :

أنا إله الوجد رب الهيام
أضرب بسهم الوهم وهم الغرام
وهم الغرام من كتر ما هو لذيذ

رشقت اناف صدرى جميع السهام
عجبى !!

أو :

عطشان يا صبية
وانا ميه سلسبيل

(النيل من قصاقيص ورق)

أو :

الشعر شارد فى الجبل منى
عملت انا هجان ورحت وراه

(أغنية إلى ذكرى صديق من القمر والطين)

أنا الشعب مارجرجس مع الخضر فى جسد
وبالرمح ضارب فيك يا شيطان

(على الربابة من القمر والطين)

هكذا يستعير الخيال الشعبى فى تمثيليته أنواع «الأنا» الممكنة (الإلهى منها والكونى والبشرى) ليدل على كيان واحد يحتوى الواقع واللا واقع معاً ويجعل من (المفارقة) تجانساً بسيطاً ومباشراً ليمحو وهم التناقض . والحقيقة التى يقدمها لنا هذا الخيال تقول : إن الحياة كلها قوس مفتوح أمام الحرية بكافة أشكالها ، أو ينبغى أن تكون الحياة كذلك .

الهوامش :

(١) رجاء النقاش ، **دراسة نقدية عن ديوان (عن القمر والطين)** ، الديوان نفسه ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ١٨٢ ، ص ١٨٣ .
(٢) انظر مصطلح اغتراب Alienation محمد عاطف غيث ، **قاموس علم الاجتماع** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٢٠ .
(٣) ر . كوسولابوف ، **الماركسية والحرية** ، ، ت : محمد مستجير مصطفى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٢٠ .
(٤) جون ماكورى ، **الوجودية** ، ت : إمام عبد الفتاح إمام ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص ٢٥٩ .
(٥) زكريا إبراهيم ، **المشكلة الخلقية** ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ٢٦١ وما بعدها إلى ص ٢٨٠ .
(٦) د . هدسن ، **علم اللغة الاجتماعى** ، ت : محمود عبد الغنى عياد ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٩٧ ، ص ٩٨ .
(٧) ينتمى (تحويل الشفرة) إلى ما يسميه د . هدسن (خليط النوعيات) . و«التحويل المجازى للشفرة» هو استخدام نوعية لغوية بعينها تستخدم فى موقف معين غالباً ، فى موقف آخر مختلف ، لأن الموضوع هو من النوع الذى قد يثار عادة فى النوع الأول من المواقف . السابق نفسه ص ١٠١ .
(٨) Roland Barthes, **The pleasure of the Text,** translated by Richard Miller, Hill and Wang Newyork, 1975, P. 33.
(٩) انظر تحليل عملية القلب المتبادل بين القارىء والكاتب عند لاكان فى :
Elizabeth Wright, **Psychoanalytic criticism, Theory in practice,** Methuen, london and Newyork, 1984, p 122 to P 132.
(١٠) صلاح الراوى ، بحث غير منشور بعنوان «**ملامح القيم الأخلاقية فى الشعر الشعبى المصرى**» ص ٣٧ .
(١١) أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين السراج القارىء ، **مصارع العشاق** (جـ ١) ، دار صادر ، بيروت ، ص ٨٥ ، ص ٨٦ .
(١٢) جاستون ماسبيرو ، **مختارات الأغانى والعديد فى أواخر القرن الماضى** ، عن مجلة «المصرية» (٩) ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٨٦ ، ص ٢١ .
(١٣) السابق نفسه ، ص ٢٩ .

« النص » خارجا على الوضع القائم :

استراتيجيات « الانشقاق » فى الكتابة العربية المعاصـــــرة

محسن جاسم الموسوى*

فى واحدة من النصوص العربية الحديثة ، كان السارد يعلن دون مواربة أن لديه هدفاً من وراء هذه الكتابة ، وأنه يريد أن يقول « إن الوضع القائم غير طبيعى »[1] ؛ وبالتالى فإن إعلان الأب فى ذلك النص عن عزمه على بيع أولاده ينبغى ألا يصدم أحداً : هكذا واجه الأب أبناءه ، مستوضحاً رأيهم ، محذراً فى الوقت ذاته من مغبة الكلام ، لأنه لا يأتى بغير العواقب والأذى ، فالصمت أنسب والإذعان أهون . أى أن الكلام يوجد الفعل ، كما أنه يرسم الشخصية . وبينما يعلن السارد اعتراضه على الوضع القائم ، كانت شخصية الأب تحترف مراوغة عجيبة ؛ فكلامه آمرٌ مادام ينطلق من قوة التقاليد والاعتبارات ، لكن السلطة فيه تحب التمويه من خلال ترحيب مفتعل بالحوار والمناقشة ، وهو ترحيب تسقطه التحذيرات التى تكتسب شأناً سلطوياً يوقف الآخرين . وتصبح ثنائية الخطاب مشتملة على صوتين ومعنيين ، أحدهما يلتقى نية السارد ، بينما يبقى الصوت المفترق أكثر صرامة لانطوائه على التحذير ؛ أما فى السياق السياسى ـ الاجتماعى فإن المحذورات توقف النوايا المضادة ، كما أنها على أصعدة السرد تبطل الفعل أو تقود إلى معاكسهِ بصفتها آمرةً قاطعةً يتسبب رفضها فى نتائج تتجاوز الكلام وتتعداه إلى المرسل ، أى إلى الإنسان الذى يتكلم . وبينما كانت الكتابة العربية قبل قرابة عقدين ونيف تتوجه إلى القارىء على أساس أنه يتلقاها مستوعباً أو رافضاً فى ضوء التصورات القائمة عن واقع عربى ميسور يسهل رصده وتتيسر رؤيته ومشاكلته ، ظهرت خلال السنوات الأخيرة فى محنتها ، أو أزمتها الفعلية ، فى ضوء اعترافها بمشكلات المشاكلة من جانب وبعجزها من جانب آخر عن احتواء الواقع . أى أنها اعترفت لنفسها بأنها مزاولة قلقة ومجاراة مستحيلة للحياة ، كما أنها اضطراب فى ماء ليس راكداً ضرورة . وبينما كان الانحطاط السياسى ـ الاجتماعى يدفع إلى الكد الشكلانى فى الكتابة ويمنح البلاغيين فرصة التقاط الأنفاس وإعادة دراسة الظواهر وترسيمها[2] ، جاءت إفرازاته التالية مولدة لمزيد من الارتباك والقلق والتوتر الذى من شأنه دفع كتاب آخرين إلى البحث عن معنى من خلال العلاماتية والدلالية[3] . أما السمة الأبرز لنتائج الانحطاط والتدهور على الصعيد السياسى ـ الاجتماعى فهى ولادة الأنظمة الشمولية وأجهزة التحكم المطلق التى يهمها استيزار نتيجة التدهور والانحطاط والنكبة وذكراها لمساعدتها فى

* الكاتب هو أستاذ الأدب الإنجليزى فى جامعتى بغداد وعمان. يعمل فى جامعة صنعاء حالياً ورئيساً لقسم الإنجليزية فى كلية التربية / تعز . شغل أيضا (٨٣ ــ ١٩٩٠) رئاسة تحرير آفاق عربية ومدير عام الشؤون الثقافية فى بغداد .

تكميم الأفواه ومحاصرة الكتابة والفكر وملاحقة الكلام لدرجة يبدو فيها تحذير الأب فى رواية يوسف القعيد (شكاوى المصرى الفصيح) تلويحاً مفارقاً ساخراً بما يحتمل أن تأتى به روح المناقشة والتحاور مهما تصاعدت نبرات أصحاب الكلام السلطوى ، الآمر ، مستفيضةً فى مديح نزوعها الحر والديمقراطى : إذ يشهد التاريخ ، وربما لأول مرة ، ازدواجية عجيبة يظهر فيها نظام ما راغباً فى استحصال المديح والثناء لنموذج ديمقراطيته وحريته بينما يزاول علناً قمعاً كلياً ومطلقاً . ومثل هذه الظاهرة حرضت وحفزت وولدت أيضاً تمويهات كتابية ، واستراتيجيات منشقة تتيح للكاتب أن يحرفَ كلامه ويبعده عن القصيدة المحضة ، ممكّناً إياه فى الوقت ذاته بشتى الأنظمة والسنن التى تجعل منه كلاماً مؤثراً يتجاوز الغيرية الخالصة للخطاب الإعلامى من خلال علاقة أخرى بالمتلقى ، عميقة متعددة النوايا والاتجاهات ، تولدُ التأمل الذى قلما يشفى منه المتلقى بعد مثل هذا اللقاء ـ هكذا تؤدى الكتابة الحديثة انتقامها .

ولربما لم يتمكن كاتب عربى معاصر من إتقان مراوغة الخطاب الروائى مثل جمال الغيطانى فى **الزينى بركات**[٤]. إنه ترك لكبير البصاصين زكريا بن راضى أن يستعرض (مبادىء) مهمته وفنونها ، مزدوجاً فى الوقت نفسه ، معترفاً للآخرين بوجهات نظرهم بدون أن يردعه ذلك الاعتراف عن تصفية أصحاب الآراء المغايرة : وهو فى هذا الموقف يفترق عن السارد ، إذ إن السارد جعل من زكريا مثيلَه ، معنياً بتعدديات المنظور ، متابعاً أخبار الناس ، معلناً أن ما يراه يتباين ضرورة عما يراه أو يسمعه غيره (ص ٢٢٤) ، وهو فى ذلك عليم مطلع . لكنه يفترق عن السارد فى ميله الأصلى المتقعر فى داخله لإلغاء المغايرة وتصفيتها من خلال اقتلاعه لشخوصها أو سجنهم ليظهروا مختلفين عما كانوا عليه ، تابعين منقادين إلى أوامره ، كما يقول فى تقريره . لكنه أكد فى تقريره عن البصاصين ومهنتهم حياد البصاص عند (الفتنة) بما يعنى تحرره من تبعية المواقف والآراء ، عدا أن هذا التحرر يشمل أيضاً المبادىء والقيم ، فولاؤه لكرسى الحاكم وليس للحاكم نفسه ، ولهذا قلما يكتسب كلامه أفقاً أو معنى آخر فى غير سياقه الآمر أو المتسلط .

ويبقى خطابه المتشكل من (الرسائل) والحوارات الثنائية أو الذاتية كالبوح متفرعاً فى النوايا والمعلومات ، مستعرضاً لصراعاته مع الزينى بركات أو غيره منذ أن أوحى له الزينى بوجود فرقة بصاصين خاصة به وبشروعه بتعيين المنادين دون علمه أو استشارته ، لكنه كان يتوقف عند ابنه الوليد فى لحظات خاطفة مستعيداً نفسه إنساناً قبل أن يداهمه حسُّه الأوسع بالسيطرة والسلطة لتموت عنده اللحظة ويتفجر البطش فى بلاغات وتعليمات تسبق الدمار والموت الذى ينزله بالآخرين . وتقابل هذا الخطاب والخطاب الآمر المتسلط أيضاً عند الزينى (كالنداءات والأوامر والمراسيم والحوارات الثنائية مع زكريا) تنويعات أخرى فى الخطاب الروائى عند الغيطانى[٥] ، كذلك الخطاب المقنع فى مشاهدات الرحالة (فياسكونتى جانتى) مرة أو ذلك المتعدد الذى يتفرعُ فى بوح سعيد الجهينى واستجاباته للآخرين مرة أخرى والذى يتصاعد معقداً ، مبتدئاً بالطمأنينة إلى الزينى،وخالداً إلى الارتياب فيه لاحقاً،مضطراً إلى تحاشى المحنة بالحشيش وحسن الإصغاء لمنصور وتملى الخيال الساحر لسماح . إذ سرعان ما يدرك سعيد معنى نصح مولاه الشيخ أبى السعود له بالحذر من السلطة التى توجد إشاعاتها (شائعات الزينى عن زهده فى الحسبة) ومن تلونات المدعين كعمرو بن عدوى ، فالنصح يكتسب صفة أخرى غير التحذير ، لأنه يردع المنصوح عن فعل ما لينمى فيه بديلاً جديداً غالباً ما يقترن بالصفاء الذى يمثله باث النصح أو مرسله كالشيخ أبى السعود فى الرواية ، والذى يبقى نبعاً صوفياً شديد الشفافية والألق كلما عظمت المصيبة وكثر النفاق وطغى الزيف وساد الرياء وانكشف الجور . ويتعزز هذا الصفاء بمشاهدات جانتى ، لتجرد صاحبها من المصلحة وخلوه من الغرض . لكن المشاهدات تتيح من الجانب الآخر تدفق السرد وتعزيزه ، وكذلك زرع الألغام فيه أيضاً من خلال تسليط الانتباه على ما يلى :

١ ــ اضطراب الأحوال واشتداد النفاق (تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام ، وجه القاهرة غريب عنى ليس ما عرفته فى رحلاتى السابقة ـ ص ٧ » ، وهو اضطراب تظهر آثاره على مستوى مشاكلة النص للواقع وافتراقه عنه .

٢ ــ اقتران الاضطراب بتعددية (اللغات) داخل

النص ، للطبيعة التمائلية والامتثالية للنفاق ، وانفصام العام والخاص ، وتباين الظاهر والباطن ، وصراع المصالح (أحاديث الناس تغيرت ، أعرف لغة البلاد ولهجاتها ، أرى وجه المدينة مريضاً يوشك على البكاء ــ ص ٧) .

٣ ــ تعدد مواقف العامة إزاء تصرفات الزينى بخصوص قضايا الناس الشخصية (قضية العطار وزوجه الشابة مثلاً) ، بما يعنى التشابه والتباين داخل الرأى العام ، وتوفر خلفية تعددية المحمولات ومتواليات الأفعال فى النص .

٤ ــ ظهور الزينى نفسه ماهراً وقوياً يزحزح زكريا بن راضى ، كبير البصاصين الماسك بالأسرار . وبمجرد التنويه بوجود فرقة بصاصين لديه (لا علاقة لها بفرقة بصاصى السلطنة التى يرأسها رجل عتى معروف ــ ص ١٢) يعنى بدء فعل آخر فى الرواية على مستوى صراع آخر ، غير صراع السلطان والناس . ويبتدىء البناء للتوازى بين شخصيتين رئيسيتين منذ الآن ، من خلال مقابلة أفعالها وأدواتها وخطابها وما يحتويه الخطاب من سلطة .

٥ ــ شيوع حالة الذعر والترقب ، فالرواية لا تنمو دون هذا التوتر « فى العيون رجاء آخر ، خوف موغل فى الأعماق ــ ص ١٤ » .

٦ ــ ورود متمات واقعية وصفية (فى الطريق على مهل أليم مضى طابور من سجناء الفلاحين مربوطين من أعناقهم بسلاسل ــ ص ١٤) وعلى الرغم من هامشية هذا التفصيل بالنسبة لعقد الوحدات السردية الأساس ، فـإنــه يعد « معززاً وصفياً » يتيح المشاكلة مع الواقع وتثبيت سنن السرد بين المتلقى والنص فى تعبير Culler .

وعلاوة على خلوه من الغرض وتجرد صاحبه يمتلك الخطاب الروائى فى مشاهدات جانتى سمته المقنعة لغربته وخوف صاحبه من أن يتعرض له الدرك فيساق إلى السجن أو الموت (ص ٧) : فالخطاب الذى تغيب عنه السلطة من جانب ويخشى جانبها من الجانب الآخر يقرب من البوح ، مالكاً للصدق ولنسبية الموقف والميل لالتقاط ما يراه ويسمعه بابتسار . ولهذا يجرى التقاط التحولات الرئيسية ، كمشهد مقتل على بن أبى الجود بالأكف كلما كف عن الرقص (ص ٧) ، وهو مشهد أعلن عنه الزينى مقدماً ، بما يثير ريبة القارىء وشكوكه فى الزينى على خلاف ما تذيعه العامة عنه ؛ فالتعذيب والتشهير والقسوة التى لا تصدق وسبيل قتله الشنيع كلها عوامل تدفع المرء إلى التساؤل فى أصول النوايا لدى أصحاب السلطة . أما صيحة المرأة بوجه الزينى ، التى تكررت فى صيحة سعيد الجهينى ، كما يوردها الرحالة المشاهد (فى مقتطفات جـ) ، فقد كانتا ضد التيار ، انشقاقاً على الرأى العام المضلل ، ولكن الصيحة تكتسب دفعاً جديداً من خلال الوسيط ، أى الرحالة المتجرد ، وهى لن تجدى كثيراً على صعيد الفعل ، صيحة بين دعوات للزينى وزكريا بالتوفيق ، ولهذا لا تظهر الصيحة بما هو أكثر من الرفض لزمن (إمامه الزينى وشيخه زكريا ــ ص ٢١٥) .

لكن الزينى بركات تؤدى فعلها الكلى فى القارىء من خلال تكسير نوايا الكاتب ، ذلك التكسير الذى يبقى القارىء مشدوداً إلى النص من جانب ومنفتحاً على الأجناس المظهرة المتجردة من النوايا المذكورة وكذلك على تعدديات الحوار وأنماط التعابير الأخرى فى داخله ، كالمذكرات والمشاهدات والرسائل والنداءات والاعترافات والبوح ، حتى بدت الرواية مالكةً لجانبين ؛ هما الجمع المتعدد للأجناس اللفظية وكذلك ضمان المقاربة اللفظية لواقع عربى ــ إسلامى وسيط (القاهرة فى العصر المملوكى) . وبدل أن تنطرح هذه المقاربة من خلال رفض قصدى (مباشر) لفساد نظام حكمٍ مستحضرٍ تاريخياً وقابلٍ للإسقاط على الحاضر ، لجأت الرواية إلى استراتيجيات التقطيع والمقابلة والتدرج وتوازى الشخوص وعقد الوحدات السردية[٦] ، ومجاورة بعض القصص ومناوبة بعضها لحين عودة الصوت المحايد للمشاهد الغريب فى النهاية ، محققاً انفراج النص من جانب وتصفية تباينات أصوات العامة والخاصة بشأن سمعة الزينى من جانب آخر ، وهى أصوات تتكلم عن جمعه للشبان لمجاهدة ابن عثمان . إذ يحسم صاحب الصوت رؤيته له بصحبة المحتلين الجدد ، وسماعه لمنادين تابعين له يعلنون المستجدات باسمه فى خدمة ابن عثمان :

لكن التحقق الأخير لم يظهر عَبْرَ ملاحظة المشاهد الرحالة

الغريب وسماعه وحده ، لأنه يتكون فى أصل النص من خلال متوازيات التناقض والتلاقى بين الزينى وزكريا ، ومن خلال تبادل المعرفة (المعلومات) بينهما على الرغم من متابعة كل منهما للآخر على مستوى العقدة : إذ تتطابق نتيجة مواقف بركات (أى انقلابه للمحتلين وخدمتهم) مع ما يراه زكريا بن راضى ، كبير بصاصى السلطنة ، فى تقريره المرفوع للمعنيين ، فى أن ولاء البصاص المطلق هو لكرسى السلطنة ، إذ (إن رمز العدل هو كرسى السلطنة ، كرسى السلطنة ذاته . . . . ص ٢٢٥) بمعزل عن شاغله . ومثل هذا التطابق يحيد بالخطاب عن قصد السارد ويتيح للقارىء فرصة التأمل المتجرد فى السلطة وعبيدها وبلواها .

ويكتسب هذا التطابق قوته من خلال توازى شخصيتى الزينى وزكريا وتعارضهما على صعيد الفعل ومتوالياته ، وتقارب مواجهتهما للشيخ أبى السعود ومريديه : وبدل أن يظهر السرد مرة واحدة فى هذه الاتجاهات تعددت مظاهر التناوب (فى القصص والحوادث) عن الزينى مرة ، وأخرى عن ريحان البيرونى ، وعن زكريا وابن العدوى ، والشيخ أبى السعود ومنصور وسعيد الجهينى ، وثانية عن الأمراء والعامة . . وإذ يتوقف خيط سردى ، ينطلق آخر فى مجاورات بين القصص والشخوص تتماسك بشكل أو بآخر من خلال الأجناس التعبيرية المدخلة فى النص : فالحوار بين الشيخ ومريديه مثلاً ينفتح فى تعددية لسانية تتعدى مساحة الحوار نفسه باتجاه فعل البصاصين والشائعات ، وما يتمخض عنه من استذكارات أو مواقف أو انكسارات : وهكذا ، فعندما يوصى (أبو السعود) سعيد بالحذر من عمرو بن العدوى (ص ٢٤) يستعيد سعيد مراقبة البصاصين له ، وتتكرر لازمتهم فى ذهنه ، (تسمح معانا ــ ٢٥) لتصبح مذاقاً مبكراً لما يجرى له بعد حين . وبينما كان سعيد يوشك أن يصدق ما يشاع عن زهد الزينى بالوظيفة جاءه التحذير ليبعث فى قلبه القلق والتوتر . كان سعيد ينصت لما يقوله الشيوخ (لم يحدث يا مولانا أن رجلاً . . . . عرض عليه منصب ورفض ، الناس كلهم ، المجاورون وأصحاب الطوائف ، منذ سماعهم الخبر ولا اسم على لسانهم إلا الزينى بركات . . الزينى بركات.

ــ ومن نشر الخبر يا ولدى (ص ٤٥).

أى أن التساؤل يخرق الكلام المتداول ، والذى يمكن أن يكون محرفاً أو مختلقاً ، كما أنه يصبح ارتياباً فى السياق السياسى ــ الاجتماعى يقلق الطمأنينة التى تقتل السرد ويحيل إلى حركة أخرى : فالكلام المتداول يبلغ كبير البصاصين فى توازٍ آخر ، ليدفعه إلى التنقيب والارتياب ، باحثاً فى سجله تحت حرف الباء ، ليطالع ملاحظات نائبه الشهابى البسيطة ، أربعة أسطر لا غيرها . وهو لا يقدم السرد كثيراً لكنه يدفع المنقب إلى مطالبة البصاصين بتقارير عـاجلة ، أولها عن النص المتداول بطبيعة الاعتذار ، لأن (الحسبة أمانة) ولأن ما يريده بركات (رقدة آمنة ، لا يقلقنى فيها سب إنسان أو سخط مظلوم غفلت عنه ، ولم أنصفه من ظالمه . . ص ٤١) . والكلام المتداول يستهدف تحقيق القبول فى وسط العامة ومريدى الشيخ ، لكنه ليس معداً لكبير البصاصين . أى أنه خطاب مقنع لمحيط آخر ، فهو يلغى السلطة وينهى الأمر ، مستجيباً إلى آراء العامة فى التواضع والإيثار ، مما يحفز هؤلاء على التوسط لدى الشيخ لإقناع بركات (ص ٤٣) ، وهو ما لا يقره الشيخ مكتفياً بالدعاء (اللهم ولى علينا خيارنا . . ص ٤٨) ، مبقياً على الموضوع بين الموالاة والارتياب . أما زكريا فقد رأى فى جهاز مراقبى الزينى ومناديه ما لا يتماشى مع هذا النص المتداول لكلامه .

وكان لابد من امتحان الأمر ، فهذه رسالة لينة إلى الزينى ، وهذه واحدة إلى الأمراء تحثهم ضد بركات . وتأتى الرسائل جنساً تعبيرياً دخيلاً على النص ، لكنها تستعين فى داخلها من طرف آخر بوسائل الخطاب الأساسى نفسها ، فهى تعتمد المغايرة والتطابق فى آن واحد مع نوعى الخطاب الآمر ، والمقنع : فهى سلطوية عندما تنقل نية المرسل مستعينة بالآيات المقدسة لإحكام أمريتها وسيادتها التى لا تناقش . لكنها من الجانب الآخر تتعدد فى أصواتها لينةً مراوغة تنتهى عند تحول قاطع ، ذاكرةً مثلاً عند الإشارة إلى المنادين أن كبير البصاصين ، مرسلها نفسه ، لن يسمح للآخرين بالتجاوز على مسؤوليته إذ لا يتولى « هذه الأمور إلاّ نيابتنا ــ ص ٦٧ » . ومثل هذا القطع يصعد من توتر العلاقة بين الطرفين (المرسل والمرسل إليه ، أى زكريا والزينى) ويرخيها فى آن واحد . وتختلف عن ذلك رسائله إلى الأمراء ، فهى تتوخى

التحريض أولاً ، منوهة بما يحتمله خطاب الزيني فى العامة من إشارة ولغط وخلاف ونسف للاستقرار (أى الوضع القائم) ، فكلام الزيني يفتح عيون العامة الذين يقارنون بعدئذ بينه وبين الأمراء (لماذا لا ينزلون أو يخطبون فينا ــ ٧٠) ؛ كما أنه يحذر من فرقة بصاصى بركات ومناديه ، لأن هذا يعنى (أن تاريخ البصاصين كله [بات] مهدداً ــ ٩٢) . وبينما تفتح الرسائل فعلاً ، تجرى مجاورة لفعل آخر وموازاة لتصعيد وظيفى جديد على صعيد الحكى ، إذ أوصى زكريا بصاصيه بإعداد حكاية عن رجل « لا أصل له ولا فصل » يدعى العناية بالعدل ، فالحكاية تستهدف إلغاء الكلام المتداول عن الزيني ؛ ويجاريها فعل آخر يثير الأمراء على بعضهم ويدفع البصاصين إلى ارتكاب الموبقات ونهب المخازن ، لتتصاعد الأسعار ، وتسوء الحسبة (٩٨) : أى أن الكاتب وضع السرد فى أكثر من حركة ، جاعلاً فى زكريا مصدراً (فاعلاً) لسلسلة من المتواليات شديدة الوظيفية .

لكن هذا الخيط من العقدة يُوازيه آخر يتشكل أيضاً من الأفعال والأجناس التعبيرية ، ينطلق من بركات هذه المرة ؛ فهناك نداءاته لاستعادة الجمهور بواسطة إلغاء ضرائب الملح واحتكار الخضار ، والدس على الأمراء ، مقوضاً ما يبنيه الطرف الموازى ، بقصد احتواء الرأى العام وتدمير الخصوم واسترضاء زكريا بليونة موازية بتعيينه نائباً له فى وظائفه (١٠٣) . فالنداء له فعل أوسع من الرسالة وأقوى ، لا لأنه يتشكل من العلاقة المباشرة بمصدر القرار (السلطان) ولكن لأنه يتوجه مباشرة إلى الجمهور المخاطب ويأتى لاحقاً ومتمماً لفعل حاصل ومنجز . إنه فى الرواية أقوى الخطابات الآمرة بعد (المراسيم الشريفة) .

وكلما توازت الأفعال بين الزيني وزكريا ظهرت فى النص سرود أخرى أو حوارات ، شأن ذلك اللقاء بينهما والذى تلا نداءات الزيني حول أموال أبى الجود ، إذ أنه يريد أن يكسب ثقة السلطان بالمال المصادر ، مطالباً زكريا بالمعلومات مادام يمتلك أيضاً معلومات مضادة لزكريا (أنت تعرف مكان أمواله ياصاحبى كما أعرف أنا قبر شعبان) . وبقدر ما ينطوى عليه التصريح من تهديد فإنه يضع بذرة الارتياب فى قلب زكريا ، فلا أحد غير وسيلة ونسائه ومبروك يعرف بما فعله بشعبان ، صفى السلطان (١٤٦ ــ ١٤٨) . ولم يكتف الزيني بهذا التهديد بل جاءه ببعض الأوراق التى تطالبه بالشروح ، وهى أوراق مولدة للفعل ، تسعى لوضع الجميع تحت المراقبة . وبقدر ما تقود هذه الأوراق إلى تلاقى الاثنين فإنها تمهد أيضاً لتهديد لاحق له بالكف عن الحكايات التى تشهر به بين العامة ، و (لن أقبل عذراً ــ ١٥٥) ، والتهديد لا رجعة فيه فهو أمر يتوازى بحده مع جملة زكريا السابقة عن تبعية المنادى لنيابته . كما أن التهديد مقرون بسلطة أوسع للزيني تأكدت فى بيانات لاحقة عن مصادرة أموال أمراء (تآمروا ضده) وأخرى تخص جولاته (٧٦ ــ ١٧٧) . ومتى ما أصبحت جولاته موضوعاً للتعريف يكون الزيني قد ظهر علناً بوصفه مالكاً للسلطة وليس فاعلاً فيها حسب .

ومثل هذا التوازى والتعارض لابد من أن ينتهى بموت أحد الطرفين ، أو انسحابه : ويدل مثل هذا الخيار لجأ النص إلى سلسلة من عناصر التمدد (والتشويق) ، وهى عناصر ضعيفة تقيم علاقة مع وحدات السرود الكبرى بدون أن تمتلك وظيفية عالية . أى أن تقرير كبير البصاصين إلى الزيني عن ريحان البيرونى لا يعدو كونه استجابة إيهامية توحى بالرضوخ إلى سيادة الزيني دون أن تمتلك جدوى فعلية تخدم أغراضه . وهكذا تجرى موازاتها بالتوقف عند مسعى الأمراء للإيقاع بالزيني ، وهو مسعى لا يريده زكريا الآن (إذا ما ذبحه الأمراء فسيبكيه العامة ، ١٩١) دون أن يعنى ذلك التخلى عن قراره بتصفية الزيني بطريقته الخاصة . وهذا الإصرار يتولد عنه فعل آخر ، يتجسد لهذا الغرض بدعوة البصاص العتيق أبى الخير المرافع . وإذ يعتمد السرد على التوازى والتعارض ، كان بركات يفاجىء الجميع بنداء يشنق فيه أبا المرافع .

ولم تكن تقارير البصاصين بعيدة عن الأجناس التعبيرية الدخيلة ، لأنها احتوت أيضاً المشاهدات والكلام بدرجة رئيسية ، فهى نافذة البصاص على المجتمع ، تأتى لكبير البصاصين بما يراه سعيد الجهينى (عن وقوع قهر على الزيني) ، كما أنها تورد شكوكاً متفرقة فى الزيني بما يعنى لزوم الانتظار لحين تشويه سمعته أو فضحها من قبل زكريا ، أى أن التقرير ليس محطة فى بناء الصراع ، بل هو إمهال مؤقت فى

حركية الفعل يحتمى فى تأجيلاته بالتعددية اللسانية التى تفصح عن آراء العامة ، وهى تعددية تستند أيضاً إلى غيرها ، كمشاهدات جانتى وبوح سعيد الجهينى ، لتبقى النص مفتوحاً نحو مزيد من المداخلات قبل أن تتكامل الوقائع فى ذهن المتلقى . ويكفى أن يعلن سعيد الجهينى لنفسه فى استعارة تمددت فى مجاز مرسل أنه كان (صفحة بيضاء) تحولت بحكم الواقع إلى واحدة محكوكة الأطراف مكتظة بالحروف (ص ١١٤) . وبينما كان تقرير زكريا عن البيرونى تزويقياً يحقق استراحة داخل التوتر ، كان تقرير عمرو بن العدوى وبوح سعيد يضعان السرد فى مفترقات جديدة علاوة على خطوط عقدة الصراع داخل السلطة .

إذ أن بوح سعيد اشتمل مرارة الشكوى (من زمن إمامه الزينى وشيخه زكريا ــ ٢١٥) ، وهى شكوى تبدو خافتة فى النص لولا اهتمام الزينى وزكريا بسعيد ، فكلاهما يتابعانه . إذ كانت الأجناس التعبيرية الدخيلة تمنح الصراع بين الزينى وزكريا سيادة مطلقة على الجانب الآخر من العقدة ، أى المواجهة بين السلطة والناس . وتتولد متواليات الفعل الأساس عبر هذا الصراع ، لولا أن الكاتب جعل من (نداءات) الزينى إزاء الضرائب والأمراء مداعبة لاحتياجات العامة ، بما يؤكد مخاتلة الوجه المعلن للسلطة مقارنة بوجهها السرى ــ ولم يظهر فعل مواز آخر ضد الوجهين إلا بعدما كثرت الشكاوى ضد استثمار الزينى لاسم أبى السعود . عند ذلك تحرك الفعل باتجاه تطابق الوجهين ضد الشيخ أبى السعود ، (زمان مضطرب لا يأمن فيه المرء على روحه) كما يقول زكريا لنفسه ، ولهذا لابد من تجاوز المنافسة وإلغاء الصراع مؤقتاً بين الاثنين لمواجهة الشيخ ومريديه . أى أن جبهة السلطة هى السائدة ، كما أنها شغلت حركية السرد ، بينما كانت فئة الصراع الأساسى تتململ طويلاً بين الشائعات والوقائع والشكوك والمتابعات . كما أن استذكاراتها الصوفية عن الحلاج كانت تعطى مذاقاً مبكراً للشهادة فى مواجهة من هذا النوع ، وهى شهادة تتأكد فى سجن سعيد الجهينى واحباطات منصور وانطلاق الشيخ أبى السعود مع مريديه فى مواجهة للأجنبى أوردها الرحالة جانتى ؛ إذ مهما كان الشيخ فاعلاً ومؤثراً فــإن الوجه القديم ــ الجديد للتسلط يحترف كل شىء من أجل البقاء . وبدت قوة الأجناس التعبيرية داخل النص قادرة على الانحراف به عن المباشرة والقصد لدرجة استثنائية لولا إمعان بعض هذه التقارير من جــــانب و المشاهدات من جانب آخر فى كشف قسوة السلطة وفسادها . وكادت المراوغة أن تبلغ مدى متطرفاً لولا تفريق الكاتب للمشاهدات لكبح قوة الأجناس المدخلة الأخرى ، واستعانته بشفافية البوح الصوفى كلما توقف عند كوم الجارح . ولم يتخل المتلقى عن الزينى بيسر مادام الصراع بينه وبين زكريا بهذا الاستئثار بالفعل ،لحين أن قادت وساوس سعيد الجهينى قرائنياً ودلالياً إلى شكاوى لاحقة اضطرت الشيخ إلى الإقدام على فعل عاصف قلب موازين القوى للحظة قبل أن يستعيدها زكريا .

كما أن مجاورة القصص وتداخلها وتناوبها قاد النص إلى مشاكلة قوية للواقع ساعدت فى صرف نوايا الكاتب دون أن تسقط فرصة القارىء فى التجميع والحشد والمطابقة والإصغاء والمقارنة والاستنتاج ليتوصل إلى إدراك لتماثلية النص ، لا مع العصر الوسيط فحسب ، وإنما مع الحاضر كذلك . وبعدما بدأ النص فى شكله المتفرق ضرباً من الانشقاق وفتقاً فى نظام قائم يراه القارىء كلًا متماسكاً فى النهاية وهو يتملى المقتطفات الأخيرة من جانتى ، فما كان رأياً وحيداً عند زكريا حول الولاء لكرسى السلطة اعتمده الزينى سلوكاً وهو يظهر مع ابن عثمان محتسباً ، له آليات الأداء السابقة . وما كان زمناً يندب سعيد الجهينى حضوره فيه عاد هذا الزمن ممعناً فى القسوة بدون الحاجة إلى النفاق والرياء واللعب على عقول العامة . أى أن النص يستعيد القارىء معه فى النتيجة بعدما أخذته المراوغة بعيداً ، ليتملى مشاكلته للواقع بكل تعقيداته وأمراضه وقسوته واستعادته لأبشع ما فى التاريخ من بطش ، ليرى أن الواقع الوسيط ليس بعيداً عن الحاضر ، وكلاهما أكثر قسوة وغرابة وفتكاً مما يتصوره الخيال .

ولا يقل العجائبى قدرة على صرف نوايا الكاتب من الأجناس التعبيرية المدخلة فى النص ، كما يظهر ذلك مثلاً فى ليالى ألف ليلة لنجيب محفوظ[٧] ، إذ استعاد الكاتب للعنصر المذكور إمكانية الاستحواذ على انتباه القارىء فى المساحة القلقة بين الواقعى والخارق . وكما هو الحال فى أصول هذا

النص ، فإن العجائبى يختلط بالأنسى والدنيوى ، ويمتزج معه حال ضمان قبول المتلقى لما يجرى بحيث تبدو بعض مقولات (وإعلانات) أصحاب التجليات كعبد الله الجمال جزءاً أكيداً فى النص بغض النظر عما تحتويه من مجاهرة أو تلويح بنية الكاتب : « على الوالى أن يقيم العدل من البداية فلا تقتحم العفاريت علينا حياتنا ــ ص ٧٦ » ، إذ يجرى الكلام عن العجائبى على أساس سياسى ــ اجتماعى بمعزل عن أية تلميحات رمزية ، فهو يخترق الواقعى لازدياد الجور والفساد ، مبقياً على لغته وأدواته التى نبهت إزاءها وسائل الأنس . وعندما ظهر قمقام لصنعان الجمالى كان الأخير يستعين بمغريات الأنس لحرف خيار العفريت ،

ــ لدى مال موفور (ص ١٥)
ــ لا تبدد الوقت سدى أيها الأحمق .

أى أن كلام العجائبى ينطوى على بنية سردية مولدة تطرد أية وحدات طفيلية .

ــ إنى أفعل ما تشاء (قال الجمالى)
ــ حقاً
فقال بلهفة :
ــ بكل ما أملك من قوة . . .
فقال بهدوء مخيف . . .
ــ اقتل على السلولى .

. . . .

ــ على السلولى حاكم حينا ؟

وحيث إن العجائبى يحدد لحظة الفعل ويقطع التردد كان لابد من أن يردف قوله بتحذير « ستكون فى قبضتى ولو أويت إلى جبل قاف » .

وشأن صنعان الجمالى الذى أجبرته العضة على اليقين بحضور العجائبى (ص ١٧) كان المتلقى يصدق هذا الحضور أيضاً : وهو حضور حتمته الظروف لإنقاذ الناس من الظلم . وإذ يستدعى هذا الحضور تصعيداً سردياً لجأ الكاتب إلى التمدد بقصد التشويق واعتماد قرائن الروايات السايكولوجية والدلالات الخاصة بالشخوص ومهنهم وعوائلهم ، متيحاً التشويق والتصعيد فى آن واحد . لكنه فى الجانب الآخر اعتمد تناوب الوحدات السردية عندما فوجىء مدير الشرطة جمصة البلطى بعفريت آخر (سنجام) يطالبه بمهمة مماثلة . واستعاد جمصة الملفوظ الذى يتقنه فى مواجهة القادم الخارق ، لكنها اللغة التى يرفضها العجائبى ، لأنها مثقلة بالرياء الاجتماعى ــ السياسى :

(بارعون أنتم فى الحفظ والاستشهاد والنفاق ، وعلى قدر علمكم يجب أن يكون حسابكم ــ ص ٣٩) .

وعلى الرغم من أن هذه الحوارات تؤجل السرد ، فإنها تصب فى تكوين النص بصفتها كلاماً قصدياً محضاً يراوغ فى الحضور من خلال كلام العنصر الخارق . وعندما يبدى جمصة تردداً يجيبه سنجام فى السياق الهدمى نفسه لتبعات النفاق السياسى (إذا دعيتم لخير ادعيتم العجز ، وإذا دعيتم لشر بادرتم إليه باسم الواجب) . ومن شأن هذا الحضور أن يوجد الحيرة لحين ورود اليقين ، وهو ما يستدعى تذكره للشيخ عبد الله البلخى (خطر الشيخ على قلبه كما تخطر نسمة شاردة فى جحيم القيظ ــ ص ٤٣) . لكن الشيخ ليس معنياً أو متشوقاً لسماع ما هو عجيب ، فعالمه الصوفى لا يستغرب الخوارق :

ــ اسمع حكايتى العجيبة .
فقال بهدوئه :
ــ كلا ، يهمنى أمر واحد
فسأله بلهفة :
ــ ما هو يا مولاى ؟
ــ أن تتخذ قرارك من أجل الله وحده
فقال بحيرة :
ــ لذلك أحتاج إلى الرأى . .
فقال الشيخ بهدوء حازم :
ــ الحكاية حكايتك وحدك والقرار قرارك وحدك .

أى أن (الحيرة) ينبغى أن تبقى لحين أن يحسم البلطى الأمر ، وينهى التردد ويفتح الفعل .

وبينما يتحرك السرد فى وحداته الكبرى المتناوبة بين سنجام وقمقام قبيل دخول العجائبى الشرير ، كان البلخى يلقن مريديه ما يجعلهم يعون الفساد . أى أن هذا (الوعى) يصبح سياقاً مستوعباً لـ (الحكاية) ، مفسراً لضرورتها ، معترفاً

باكتهالها الداخلى وداعياً لضمان تجردها من الغرض البشرى . وتتأكد طبيعة هذا السياق المستوعب فى مسعى العجائبى الشرير لإيقاع الأفراد فى شباكه لمواجهة العنصر الخير من جانب والانتقام من الشيوخ الذين يوقفون مد الشر من جانب آخر . أى أن التناوب والتوازى سمتان أساسيتان فى هذا السرد . وتتم الاستعانة بملفوظات الآخرين لتأكيد (القصد) وضمان بلوغ نوايا الكاتب للمتلقين . وهكذا كان شهريار ينقل عن شهرزاد ، بينما كان البلخى يؤكد خطابه باقتباسات عن الشيخ الوراق ، تظهر بشكل تضمينات تحرف قصدية الخطاب أو مباشرته دون أن تفرط بالنوايا الفعلية لصاحب السرد :

« ومن أقواله المأثورة (فساد العلماء من الغفلة ، وفساد الأمراء من الظلم ، وفساد الفقراء من النفاق) » ـ ص ١٩٢.

أما قرناء الشيطان الذين يسأله عنهم علاء الدين ، فهم

(أمير بلا علم ، وعالم بلا عفة ، وفقير بلا توكل . وفساد العالم فى فسادهم ـ ١٩٣) .

وإذ تمتلك هذه المأثورات فعل الخطاب الأمر عادةً ، تُقْبَلُ أو ترفض كلاً ، أوردها السرد فى سياق لغة البلخى التى تتوخى التبليغ دائماً ، أى الأمر والإقناع فى آن واحد ، بما يضمن رفض الأمر الواقع واستقبال التغيير الذى يستهدف خدمة الله وحده (لا الشيطان ولا البشر) .

لكن (نجيب محفوظ) لم يكتف بالعجائبى فاعلاً ضد الظلم ، متداخلاً بتقوى المتصوفة والمريدين فحسب ، بل اعتمد البنية البديلة ، النص داخل النص ، أو المحاكاة الناقدة أو المرآة المحرِّفة التى يرى الجور فيها نفسه كما ينبغى أن يكون عليه وليس كما كانت عليه صورته الماضية . ولهذا لم تكن مملكة الحشاشين التى يديرها إبراهيم السقاء تمدداً وظيفياً بقصد التشويق ، كما أنها لم تكن تضميناً قصصياً فحسب ، بل كانت (باروديا) ـ محاكاة ساخرة ـ أولاً تعالج وضعاً ولده الظلم . وهى على مستوى السرد وحدة وظيفية فعالة ، تمتلك مقومات الباروديا ، أى الأسلبة ومحاكاة الوضع القائم فى آن واحد ، لدرجة أن (وجه شهريار الحقيقى) امتقع وهو يراقب ما يجرى ويدور فى سلطنة الحشيش (٢٠٨) . ولربما وصفها شهريار بالمهزلة ، لكنها أدت كمرآة مقعرة رسالة السارد ـ الكاتب وحققت فى النتيجة غايتها مرتين ، مرة إزاء القصة الإطار ومرة إزاء المتلقى : أى أنها حتمت على شهريار ـ ملاحظته لطبيعته الاستبدادية وفساد حكمه ، كما أنها أتاحت للمتلقى أن يرى جريمة الظلم والاستبداد ولزوم عقابها . وعلى الرغم من أن سلطنة ابراهيم السقاء ليست إلاّ محاكاة ساخرة لسلطنة النص تُستكمَلُ فيها رغبةُ العامة فى العدل الذى تخلو منه سلطنة شهريار ، فإنها اكتسبت نفوذها من استثمار ما تحتمه المشاكلة من سنن سردى متفق عليه بين المتلقى والنص لاسيما عندما تكون المرجعية مقبولة ، متداولة كمرجعية القصة الإطار فى ألف ليلة وليلة .

ولربما يلجأ السرد إلى الأسئلة مرة واللقاءات الجديدة مرة أخرى لاستعادة الماضى القريب ونبشه وفضحه مهما كان السارد جزءاً من الفضيحة ، كما هو الحال فى الأفيال لفتحى غانم مثلاً[٨] . إذ يختلط السرد بالواقع ويدخل الواقع على النص ، ويقتحم الخصم مساحات العزلة ويتبدى (الصديق) مريباً خارج هذه المساحات وداخلها ، لكن الرواية تبقى على الرغم من ذلك تثير الارتياب فى الوضع السياسى من خلال انسحاب مراوغ على أصعدة المكان والزمان تلجأ إليه الشخصية المركزية يوسف منصور ، بعد التسليم بهذا الانسحاب خلاصاً مؤقتاً من حياة مفعمة بالتناقض والصراع والاختلاف ذاتياً وعائلياً واجتماعياً وسياسياً .

ويلجأ الصوت البانورامى إلى ثنائية واضحة يلتحم فيها صوتا السارد والشخصية المركزية بنبرة خاوية محبطة منزوعة من العاطفة ، فيوسف منصور (التجأ إلى هذا المكان المجهول طلباً للراحة من كل هذا الذى أفسد حياته) ، ليدرك تدريجياً أن الخيار يعنى انزياحاً كلياً من الزمان الجارى الظاهرى ، كما يظهر فى تجاهل الآخرين لأسئلته عن الساعة واليوم والشهر ، لكنه يبقى على الرغم من ذلك أسيره جسدياً ونفسياً ، كما أنه أسير بعده التراجعى ، أى الماضى . لكن المفارقة الساخرة الأوسع التى تحتضن السرد هى أن الهرب من الماضى ليس مستحيلاً فحسب ، بل إن الرحلة المجهولة تعيده إلى الماضى مكثفاً وعنيفاً ومفاجئاً ومزعجاً : فهنالك الكثير الذى يجهله عن نفسه أخذ بالتكشف أمامه منغصاً ومزعجاً ، كما أن

هنالك الكثير من هذا الماضى الذى لم يزل ممتداً فى الحاضر مولداً لهذه الرحلة . فصَاحب مقترح الرحلة مراد حسنين اخترق حياته الشخصية ، وأزاحه عن الطريق بهذه الرحلة التى اعتقد بها يوسف منصور مشروعاً حميماً يهدف إلى راحته . ويجد أغلب المعزولين الهاربين من أنفسهم وماضيهم كم أن هذا الماضى لم يزل طوقاً يحاصرهم تمسك به قوة ما ، أطلق عليها لواء الأمن الحوت (مؤسسة السلطة) التى يهمها دراسة هؤلاء وردود أفعالهم . أما الخيارات المفتوحة أمامهم بعد هذا الاختراق المندفع لحيواتهم الحاضرة فلا يعدو الانتقاء بين (الدومنيو) أو (الكروكيه) أو الجنس ؛ ومهما تكن سخرية يوسف منصور من هذا (الخيار الدرامى العظيم الحاسم ــ ص ١٢٥) ، فإنه يجد نفسه منكباً عليه بحماس بالغ . إذ أن الماضى الحياتى لكل منهم يتآزر مع الضغوط والتدخلات المختلفة فى دفع كل شخص من الحضور إلى اختيار هذا الطريق الميسور للخروج من (الهموم والأحزان ــ ص ٩٣) . ويدرك منصور مثلاً أن اللواء الحوت ورط ابنه حسن فى التجمعات الأصولية ، كما أن الحوت نفسه أزاحته مؤسسته من الطريق حالما تبين فشله فى واحدة من القضايا . أما مراد حسنين الذى يقف وراء هذه الرحلات فلم يكتف باختراق حياة كل واحد ، إذ كان وجهاً لمؤسسة ما يهمها خروج هؤلاء من أية فعالية مجدية داخل الوضع القائم . أى أن الرحلة هى حركة مرسومة لإزاحة هؤلاء برضاهم واقتناعهم ، وهى ليست استجابة لرغبة داخلية بل انها ردة فعل معدة ، لأن الدواخل النفسية لهذه المجموعات تعرضت للاختراق والتلاعب . وتصبح الأسئلة التى تواجه القادم الجديد إلى هذا المكان الغامض البعيد وسيلة لفتح متواليات سردية معنية بماضيه بحيث يصبح الزمان عتياً يضيق به المكان حتى ينفر منه الشخص مادام لا يرى فيه غير « كابوس غامض لا يريد أن يتبين تفاصيله ــ ص ٢٣٦ » .

لكن هذا الكابوس ليس اجتماعياً يخص علاقة زوجه بمراد حسنين ، أو علاقة أبيه بفاطمة هانم أو علاقة الحوت بابنه حسن المحكوم بتهمة الاغتيال مادامت له أبعاده السياسية ؛ فالحوت يتقصد توريط مثل هذا الشاب ومرزا وكوستا يعلنان رفضهما لقراءة ما قبل أيام عبد الناصر (١٠٧ ـــ ١١٢) وليلى الشقراء تدعى الانسياق الحالى فى العهر نتيجة للإحباط السياسى ، أما يوسف منصور نفسه فلم يزل أسير ماضيه وعثرات حياته و (ندرة الأدبية) لديه . ولربما كان الانسحاب مكاناً يتيح للكاتب تكسير نواياه من خلال تكسير أنماط علاقات الوضع القائم : فالسلطات تحترف الخديعة ، وأطرافها يخدع بعضهم البعض ، والمواطنون يتعاملون مع الآخرين حسب مصالحهم ، كما أنهم ينزعون الصداقة ويرتدون الخديعة بديلاً . ويبدو (للمكان البديل) الوضع القائم نفسه على الرغم من أن الحوت يريد أن يبرهن ليوسف منصور أن الوضع القائم ألقى بهم إلى هذا المكان وكأنه اختيارهم الشخصى . أى أن الأفيال تعتمد تباين الغايات

سبيلا لفعل ملغوم يستند سردياً إلى المفارقة الساخرة : فغاية مراد حسنين ليست مطابقة لغاية يوسف منصور ، لكن الثانى يعتقد بما يعلنه الأول ؛ فالثانى هو المغفل الذى تحتاج إليه (المفارقة الساخرة) . وتأتى الأسئلة اللاحقة لتفتح متواليات عديدة تستعيد له الماضى ليؤكد له ثانية كم كان مغفلاً فى وضع يعرف فيه الآخرون بأسرار حياته أكثر منه . وعلى الرغم من أنه لم يكن أكثر من مشارك فى مرحلة ما ، فـإنه بهت أيضاً أمام الانتقادات العنيفة للطبيعة الخاصة بتلك المرحلة (١٠٧ ـــ ١١٢) . لكن النص لم يكتف بمتواليات السرد التى يفتحها التساؤل عن هذا البعد الشخصى أو تلك القضية والحادثة (حياة والده ، علاقة زوجه بمراد حسنين ، انضواء ابنه فى العمل الأصولى وعلاقة الحوت بذلك ، تفاصيل الحياة السياسية ، طبيعة علاقة العوائل القديمة بالوضع القائم . . .

الخ) ؛ إذ عمد السرد إلى التعارض والتقابل بين الشخوص ، ليكون الكلام سبيلاً إلى صورة الشخوص والأوضاع . وعندما جرى تأكيد الاستقطاب فى عالمهم الصغير المحدود المنعزل ، بين فئة (الكروكيه) و (الدومينو) ، بدا الكلام المسرف فى هذا الشأن كثيراً لدرجة التقصد ، ومعاداً لدرجة تسخيف الخيارات من جانب والتركيز عليها من جانب آخر لدرجة تلفت الانتباه إلى خيارات الإنسان المحدودة فى ظل أوضاع قائمة . كما أنها فى سياق المفارقة الساخرة التى تحتضن السرد طرحت خيارات أوضاع ما قُبل العزلة وكأنها هى الأخرى بهذا المستوى الساذج . ومهما كانت درجة تذبذب نية

الكاتب بين نقد للخيارات السياسية القائمة أو تشف من دعوات الانعزال بديلاً للحياة الفعلية التى يجرى الانسحاب منها ، فإن الأفيال ظهرت فى النتيجة نصّاً يحمل تململ فتات مكسورة من الداخل ، وهو لهذا السبب يلجأ إلى سلسلة من استراتيجيات الانشقاق ، يُحرفها كثيراً فى بعض الأحيان نتيجة العودات بالذاكرة إلى وراء ،وقلة الزاد القادر على استعادتها ثانية إلى نوايا صاحب السرد .

ولربما يلجأ السارد ــ المتكلم إلى تبطين الخطاب بتعددية صوتية كما هو الحال فى اللجنة لصنع الله إبراهيم[9] تتيح له صَرف نقده لبعض القضايا الأساس(كالانفتاح مثلاً) وتسفيه الخطاب المضاد من خلال إعادة صياغته وبثه للقارىء ، كما فعل عند استعادته لمحاضر الجلسات ــ على الرغم من أن السرد الشخصى للمتكلم يفصح عن نفسية محاصرة قابلة للتهدم . وغالباً ما يتجاوز الخطاب ثنائية السارد ــ المتكلم والكاتب كلما استعان على تصوراته الشخصية بالآراء والإضافات عن نوايا اللجنة ، أو كلما أعاد صياغة آراء أعضاء اللجنة أو غيرهم ، فخطابه فى مثل هذه الحال مشحون بغيرية تتسلل فيها بعض كلماته وتصوراته . إذ أن المتكلم ــ السارد لا يشعر بالأمان ، وهو مهدد دائماً ، مضطرب ومضطر إلى استدعاء طاقاته ، « وكررت لنفسى أكثر من مرة أن اضطرابى سيفقدنى الفرصة المتاحة لى ، إذ سأعجز عن تركيز انتباهى وهو ما أحتاج إليه بشدة فى المقابلة القادمة . ٥ — ٦ » .

ولا تعدو استعانة المتكلم ببلاغة ميتة (وغنى عن البيان ــ ١٢ — ١٣) مرة وسعيه الواعى لتحاشى ارتكاب الأخطاء و (صراعه مع لغتهم١٢ — ١٣) مرة أخرى غير تأكيد لذلك الاضطراب والارتياب . وحتى عندما يستعيد خطابات أعضاء اللجنة ويعيد بثها للقارىء تبدو لغات الأعضاء مالكة للسلطة آمرة تدعوه للإذعان والاستجابة . ومنذ وقوفه عند الباب كان خاضعاً لهذه السلطة منقاداً إليها معرضاً لتدقيقها مكشوفاً أمام نواياها بحيث بدت ادعاءات الحياد فى واحدة من هذه الخطابات نفاقاً مضحكاً لا تستدعيه وضعيته الضعيفة : (إن المثول أمام لجنتنا ، كما يعلم الجميع ، ليس إجبارياً . ففى هذا العصر يتمتع كل إنسان بحرية تامة فى الاختيار ــ ١١) . لكنه الاختيار المحاصر والمرفوض ، تماماً شأن دراسته لـ (الدكتور) التى أصبحت بداية لمزيد من المضايقات . إذ لم يتبق أمامه غير اختيار عابث لا معنى له ، كالذى ينبغى أن يمليه عليه وضعه . وكلما مضى المتكلم فى إعادة بث خطابات أعضاء اللجنة أو الآخرين ، ضاقت مساحة الاختيار وبدت مستحيلة يشغلها الكلام والجسد الآخر المشحون ضده . ويشعر المتكلم تدريجياً أن سلوك الآخرين لا يقل أذى ومضايقة عن خطاباتهم لدرجة أن يبتدىء بإزاحة هذه الخطابات أو حضورها المادى عن خطابه ووجوده ، ليستعيد ثنائية صوته فقط وهو يعرض لـ (الانفتاح) بتفصيلات ومقارنات تحيل الموضوع إلى (باروديا) للخطاب السياسى ، وهى تنقل عنه بلاغاته ومعاذيره وحلوله فى صياغات ومقاربات واقتطاعات لغوية عن منجزات المشروع تجعل من هذه الاستعادة بصوت المتكلم تسخيفاً للانفتاح وسخرية مبطنة منه . وإذ تنحسر تعددية الصوت فى هذه المنطقة وتظهر ثنائية السارد ــ المتكلم،حيث يجرى تكسير نية الكاتب من خلال طرائق الاستعادة ذاتها محملة بالتسخيف المبطن والهدم التفصيلى لآليات المشروع فى ما بدا ظاهراً خطاباً حقيقياً مخلصاً مشحوناً بالحماس والتأييد . إذ أن المتكلم الذى شكا فى البدء ضعفه وقلقه وارتباكه (ص ٥) امتلك قدرته على الانتقام فى هذا الخطاب المراوغ الذى يستميل المعنيين بظواهر الخطاب السياسى الذى ينتمون إليه فى الوقت الذى يحمل باطناً سبل هدم هذا الخطاب وتسخيفه وفضحه . ومهما التقت النهاية بالبداية فى تقديم متكلم مثقل بالضعف والارتياب والتوتر ، فإن القدرة على هدم الخطاب السياسى المتسلط أظهرت مكنتها فى ما أسماه بـ (صراعى مع لغتهم ، ص ١٢ — ١٣) .

ولربما يعرض الكاتب للوضع القائم متحايلاً على الأعراف والتقاليد أو السلطة ممثلة بالنفوذ المالى من خلال الغرائبى الذى يتيح حرف نية الكاتب دون التقليل من شأن الهدم المستمر لذلك النفوذ ممثلاً بالشخوص . هكذا يلجأ عبد الحميد بن هدوقة فى الجازية والدرويش[10] إلى إبطال فعل السارد ــ الشخصية المتكلم (عائد) ، الذى يعود إلى قريته مسحوراً بسمعة الجازية وجمالها ساعياً للزواج منها . لكنه يتعرض إلى

سلسلة من الخدع والفخاخ والإيهام ، بما يحتم تقويض احتمالات الإحاطة والمعرفة بما يجرى ، فالمتكلم واقع فى الوهم شأن غيره ، ولابد من تجربة عنيفة تحرره من هذا الوهم ، علاوة على ما يبث إليه من كلام يسند هذه الهزة . لكن واقع القرية لم يكن ميسوراً ومكشوفاً بعدما جعله الدراويش والرعاة سراً صعباً فى اختراقه من الخارج ، خاصة أن السرية أصبحت وسيلتهم لصد القادمين إلى القرية أو الطامعين فيها شأن الشامبيط وابنه . فالأخير يسعى لتزويج الجازية لابنه لا لجمالها فحسب ولكن لأنها ابنة شهيد القرية الذى أصبح مقياساً للوطنية والشرعية والوجاهة الفعلية . وإذ يلوذ الرعاة والدراويش بالسرد (إشاعات وأقاويل) وأفعال يحيلها عائد إلى سرد غامض آخر ، كانت مثل هذه النوايا للشامبيط تتفتت ، بينما ينتهى ابنه فى موت غامض . أى أن الكلام يتوزع فى أفعال تنتقم من النوايا وتبعدها من أجل مُثل ومبادىء وأخلاقيات عبرت عنها الجازية بكلمة مثّلت موقفها إزاء قريتها (الملح ما يدود) .

ولم تكن القصة القصيرة أقل ميلاً للتزويغ ، فعدا قصص الإحباط العديدة أو قصص النقد الاجتماعى عند يوسف إدريس وعشرات الكتاب ، كانت هناك قصص الكشف المكتظة بالمفارقات الساخرة المريرة التى تعوّل كثيراً على النهاية الموباسانية موضوعةً هذه المرة فى مفارقة موجزة ساخرة كما هو الأمر فى قصة عزيز السيد جاسم (السيد س)[11] أو قصة عبد الستار ناصر (الغرف السرية) أو قصص فؤاد التكرلى الأخيرة ، وكذلك فى قصة (الملك) لزكريا تامر : فالمتكلم فى قصة عزيز السيد جاسم (السيد س) يبث شكواه فى رسائل وملاحظات إلى من يعده مستقبلاً عادلاً يستجير به من الحيف الذى يلحقه به شخص موصوف شكلاً ووضعاً ومكانةً . ولا يقل كلام الآخر ، أو المستقبل ، إقناعاً ، فهو ملىء بالوعود والآمال ، لحين أن جاءت ملاحظة منه تخبر المستجير أنه زائره لا محالة . ويتأهب المتكلم لهذه اللحظة علّها تعنى بداية لحياة جديدة خالية من القلق والخوف ، ليطل عليه من الباب فى تلك اللحظة الوجه نفسه الذى اشتكاه حاملاً معه كومة الرسائل ! كذلك كانت قصة (الغرف السرية) لعبد الستار ناصر وقصص فؤاد التكرلى فى الأشكال السرية للحياة تفصح عن قمع آخر لم يظهر فى القصةالستينية ، فثمة لغة جديدة تمتلىء بالارتياب . أما النهايات المفاجئة المفعمة بالسخرية والإفصاح عن الجور فتظهر فى قصة (الملك) لزكريا تامر : وبدلاً من أن تأتى النهايات (انفراجاً) جاءت بمثابة مقتطفات من خطاب جائر متسلط للملك ملء بالمزاج الدموى تلغى كل خطابه الملفق الأسبق : فثمة جور متأسس يظهر فى القرار بصفته خطابه الأمر الحقيقى الذى يشحب أو يتلاشى أمامه خطابه المصطنع الآخر[12] .

ولم يكن الشعر بعيداً عن (استراتيجيات الانشقاق) على الرغم من أنه بقى طويلاً محاصراً بخطابه المباشر الأحادى ، مطوقاً بكليته ، لكنه انفجر بوجه هذه (القصدية الكلية) متحاملاً على (القاموس) الذى يؤطره ؛ يصيح محمود درويش فى (الورد والقاموس) :

(إننى أبحث فى الأنقاض عن ضوء ، وعن شعر جديد

ومثل هذه النية تستعيده ثانية للحياة ، بدايةً بديلةً للتكوين التقليدى المتسلط على الذهن آمراً وحاكماً ، كما هو أمر الأوضاع القائمة . يقول فى (تحت الشبابيك العتيقة ــ الجرح القديم) :

عندما تنفجرُ الريحُ بجلدى
وتكفُّ الشمسُ عن طهو النعاسْ
وأسمّى كلَّ شىء باسمه ،
عندها أبتاعُ مفتاحاً وشباكاً جديداً
بأناشيد الحماس !

وتتفكك القصْدية والأحادية فى حوار الشاعر مع الآخرين الذين لم يدركوا بعد تخلى الشعر عن أدواره القديمة مهما كان نوع هؤلاء ، فالشعر متوتر يرفض التبعية والجمود فى آن واحد . يقول أحمد عبد المعطى حجازى فى (الشاعر والبطل) مثلاً ،

فمُرْ رئيس الجند أن يخفض سيفه الصقيل
لأن هذا الشعر يأبى أن يمرَّ تحت ظله الطويل

وتصبح القصيدة بحثاً دائماً عن حرية الشاعر والإنسان ، منفتحة على أكثر من قصة ونية ، فالشاعر ليس رسولاً ، بل هو الضحية والطريد والغريب ، وهو ما يقوله البياتى فى كل شعره ،

أيها الحرف الذى علمنى جوب البحار
سندبادى مات مقتولاً على مركب نار
وطنى المنفى
ومنفاى إلى الأحباب دار .

وتظهر القصيدة متحاورة مع القارىء ، متسائلة عما يحتمل أن يتقبله هذا القارىء من الخطاب المضاد المميت المتشائم ،

من أسكتَ صيحات الشعراء
من يبكى ؟
من مات ؟
قبض الريح
فانثر أزهارك فى الريح
واصمد فى وجه الريح
واصفع تجار الكلمات
العورَ الأقزام
سقطَ متاع الأيام .

وعلى الرغم من أن البياتى ، وكذلك درويش فى مديح الظل العالى ، يلجأ إلى خطاب الأمر والنهى فى مثل هذه الحوارات مع القارىء والمتلقى ، فإن شكل الخطاب لا يتطابق مع جوهره ، فثمة علاقة أخرى بين الشاعر والمتلقى تتيح له بث الخطاب بهذه الصورة ، وهو ما لا يقدر عليه عندما يواجه السلطان ، مستعيناً بوسيط آخر يتيح له إيصال رسالته .

يقول درويش فى الأغنية والسلطان :

أخبروا السلطان
أن البرقَ لا يُحبسُ فى عُودِ ذُرَة
للأغانى منطق الشمس ، وتاريخ الجداول
ولها طبع الزلازل
والأغانى كجذور الشجرة
فإذا ماتت بأرضٍ ،
أزهرت فى كل أرضْ[١٦]

لكن واقع الحال دفع الشاعر إلى ابتكار صوت آخر ، قصيدةً بديلة تمتلك حضورَها داخل النص ، كما يفعل عبد العزيز المقالح ، تحمل خوفها وشقاءها وهى تسمى الأشياء بأسمائها بعدما غيّبتها السنون العجاف . ولم يعد صوت الشاعر أحادياً ، بل فتح للقصيدة نصوصه ، تاركاً إياها تبحث فى الواقع الراهن ، لتراه كما هوعليه ، لا كما افترضته النوايا من قبل :

القصيدة قالت بخوف ،
وقد مزقت ثوبَ لوعتها :
للمصابيح لونُ الرماد
وللماء طعمُ التراب
وللكلمات وميضُ الدماءِ
وللحزن وجهُ الوطن[١٧] .

وبكاء القصيدة ليس قناعاً لبكاء الشاعر أو حزن الأمة ولا ترميزاً لقضية ، بل تطهيراً للذات التى أثقلتها الشعارات وضللتها الخطابات وأعمتها الأحزان ، فتخلت فى ولادتها الجديدة عن هذه الأدران ، لترى ــ بريئة هذه المرة ــ الواقع العربى كما هو عليه .

وحتى استحضار التاريخ ذاتياً أو عاماً لم يعد أمراً ميسوراً مادام الشاعر ــ الإنسان نفسه يتمزق ، ومادام ظل التاريخ مربكاً له مشتتاً لذهنه وحساسيته :

إننى ضائع فى البلاد

ضائع بين تاريخى المستحيل ،

وتاريخى المستعاد

كما يقول حجازى . أما التحرر من المحنة فلا يأتى بدون استحضار كلى ، لتجربة كلية ، ترفض ما فى التاريخ من جور ، متعاملة مع وقائعه بأسمائها ، كما فعل حميد سعيد فى (أبو يعلىٰ الموصلى) إذ أن عيّار بغداد يعرف من يقاتل دون أدنى مواربة ، كلماته تستهدف ذوى الشأن كما استهدفهم سيفه ، ساخراً من التسميات والألقاب بحذق لا يتبينه غير من يُدرك ظلال الأسماء والألقاب وسلطتها على الناس والحياة :

اسمى أبو يعلى الموصلى

من عيّارى بغداد

قاتلت رجال الحاكم باسم الله

وهزمتُ الشرطة فى سوق الكرخ .. خرجتُ

على ظل الله بأرضه

الأرضُ تبارك وجهى بالفقراء ..

وتبقى القصيدة على الرغم من خياراتها علامة للتوتر والقلق والتمرد أيضاً بما يحتم بقاء النص بعيداً عن الأحادية التى ميزت الشعر من قبل ، فأحادية الصوت تتأكد فى انغلاق النص على نفسه ، فى يقينه بأنه لن يحتاج إلى حوار مع غيره أو انفتاح على الآخرين . وكلما ازداد التوتر وظهر الخوف والارتياب كـــان ميل الشعر للتعددية الصوتية بادياً حتى عندما تتشكل القصيدة غنائياً ، فثمة كلام مبثوث للآخرين ينقل عنهم ويتحاور معهم متوزعاً فى أكثر من قصد . ولربما يعمد الكلام إلى تبطين نفسه بوداعة ساخرة ، تثير الارتياب وتستدعى رد فعل آخر يبتغيه الصوت الفعلى للشاعر .

يقول محمود درويش فى (القتيل رقم ١٨) :

كان قلبى مرةً عصفورة زرقاء .. ياعشّ حبيبى

ومناديلك عندى ، كلها بيضاء ، كانت ياحبيبى

ما الذى لطخها هذا المساء ؟

أنا لا أفهم شيئاً ياحبيبى ؟[١٩] .

ومثل هذه المراوغة الحاذقة تحرفُ نوايا الشاعر ، بدون شك ، لكنها تستدرج القارىء فى حوارها وغنائيتها وصورها المتداولة إلى نواياه المبطنة وتجعل النص أكثر قدرة على بلوغ انفعالات القارىء وشده .

ولربما يلجأ الشاعر إلى حرف نقده للمحظورات من خلال اختيارات مكانية تتيح له إعلان رفضه لـ (فوضى الأشياء) فى تعبير البياتى ، وهى فوضى تشكل بعضاً من طبيعة الأوضاع وخلوها مما هو ثابت يحترم الإنسان . وهكذا تبدو (الإشارات) سلطة أخرى أو سلطة ممكنة فى عالم المحظورات والمحرمات يتعامل معها صوت الشاعر ممدوح عدوان على هذين الأساسين ، القائم والمحتمل :

النورُ الأحمرُ ، قف

أنا واقف

النورُ الأخضرُ ، سر

لا . أنا واقف

لن أخطوَ فى هذا الدرب الراعفْ

نحن ندور به منذ أتينا

فيمرّ الواحد قدامَ الآخر كاللمح الخاطف

ونعُود معاً ، فنخاف الوقفة ،

نمضى وندور

وأنا لست بخائف

ولذا أتوقف فى هذا الركن المكسور

أرقب ما يجرى وفمى ناشف

لم يبق لدىّ فضول ،

لم يبقَ هنا معنى للنورْ

أو معنى للمسموحِ أو المحظورْ[٢٠]

أى أن أنماط المراوغة والزيغ فى نقد الأوضاع القائمة تشكل بمجموعها استراتيجيات فعلية للانشقاق عن حالات السكون والتلفيق فى آن واحد . وعندما تتهافت الأسماء وتلوذ أخرى بالسكون وتندفع مجموعة فى جوقات التلفيق ، تصبح الكتابة اليقظة الحية جزءاً من هوية الخروج على المأزق .

الهوامش :

(١) يوسف القعيد ، **شكاوى المصرى الفصيح ، نوم الأغنياء** (بيروت : دار المسيرة ، ١٩٨١) .

(٢) انظر :

Christine Brooke - Rose, **The Rhetoric of the Unreal** . Cambridge Univ. Press, rpt. 1986), P. 3 .

تقول « يظهر البلاغيون عادةً فى أيام التداعى والانحطاط عندما تختفى القيم الثابتة ، عندما تتكسر الأشكال ، وتظهر أخرى جديدة ، تتعايش مع القديم . ويكون دورهم حينئذ السعى لإيضاح ما هو جار ، من خلال الإتيان بأنماط مستخلصة للبنى والتراكيب وتفسير (الانشقاقات) والانحرافات عن السياق ، أى عما كانوا وغيرهم عامة قد ألفوه من قبل » ــ ص ٣ .

(٣) تقول أيضاً فى تعليل البحث المأزوم عن معنى ، معلقة على عدد من الكتب ــ من بينها كتاب كرمود **الحس بالنهاية** ــ ما يلى : « من هنا تأتى مساعينا المحمومة المهذارة لإيجاد معنى ، لبناء أنظمة جديدة . ومن هنا يأتى ظهور علم المعانى والدلالة والعلامات مؤخراً التى تتدارس المعنى وفعله . . . والتى تحاول جاهدة بناء تراكيب عقلية تقبع خلف الخطاب البشرى وليس ملاحظة هذا الخطاب وتقديم الشروح عنه فحسب » ــ ص ١١ .

(٤) جمال الغيطانى ، **الزينى بركات** (طبعة دار الشروق ، ١٩٨٩) .

(٥) فى الخطاب الروائى وأنواعه يراجع باختين ، **الخطاب الروائى** ، ترجمة محمد برادة (الرباط : دار الأمان ، ١٩٨٧) : لاسيما ص ٩٣ ــ ٩٨ .

(٦) فى نقد السرد ، تراجع مقالة تودوروف **مقولات السرد الأدبى** فى **آفاق** (مجلة كتاب المغرب) ، العدد ٨ ــ ٩ (١٩٨٨) .

(٧) **ليالى ألف ليلة** (مكتبة مصر ، ١٩٧٧) .

(٨) **الأفيال** ، فتحى غانم (مكتبة روزاليوسف ١٩٨١) .

(٩) **اللجنة** ، صنع الله إبراهيم (بيروت : دار الكلمة ، ط ٢ ، ١٩٨٣) .

(١٠) **الجازية والدراويش** ، عبد الحميد بن هدوقة (الطبعة الجزائرية) .

(١١) عزيز السيد جاسم (السيد س) ، **مجلة المعرفة** ، ١٩٧٩ (وكذلك **الديك وقصص أخرى** ، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

(١٢) زكريا تامر ، **النمور فى اليوم العاشر** « **الملك** » (بيروت : دار الآداب ، ط ٢ ١٩٨١) .

(١٣) محمود درويش ، **آخر الليل** « دار العودة ١٩٨٤) ، ص ٢٢ ، ١٩ .

(١٤) أحمد عبد المعطى حجازى ، **الديوان** ، (دار العودة ط ٣ ، ١٩٨٢) ، ص ٤٨٢ .

(١٥) عبد الوهاب البياتى ، **الديوان** (دار العودة ، ط ٤ ، ١٩٩٠) .
قصائد (الحرف العائد) ، ج ١ ، ٤٣٠ ــ ٤٣١ ، (**الأعداء**) ٤٤٤ (**قراءة فى كتاب الطواسين**) ، ٣٧٥ .

(١٦) محمود درويش ، **ديوان آخر الليل** ، ص ١٢٣ .

(١٧) عبد العزيز المقالح ، **أوراق الجسد العائد من الموت** (دار الآداب ، ١٩٨٦) ، ص ٦٠ .

(١٨) حميد سعيد ، **الديوان** (الأديب ، ١٩٨٤) ، ص ١٤٨ ــ ١٥٢ .

(١٩) محمود درويش ، آخر الليل ، ص ٧٧ .

(٢٠) ممدوح عدوان ، **تلويحة الأيدى المتعبة** (دار العودة ، ١٩٨٢) ، ص ١٠٠ ــ ١٠١ .

أقنعة الفانتازيا

من سفر التكوين : فى البدء كان القمع

غالى شكرى

كان القمع فى بنية المجتمع الثورى السابق على هزيمة ١٩٦٧ مادة خصبة للأدب المصرى السابق على هذا التاريخ بمختلف اتجاهاته وأنواعه ، بل كان موضوعا مشتركاً بين تيارات الفكر الاجتماعى والسياسى على وجه العموم . كان خالد محمد خالد فى « الديمقراطية أبداً » أو « هذا أو الطوفان » عام ١٩٥٣ صيحة مبكرة ، ثم توالت أعماله « لكى لا تحرثوا فى البحر » ١٩٥٥ و « فى البدء كانت الكلمة » ١٩٦١ حيث كان صدامه العلنى الشهير مع رئيس الدولة فى « المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية » ١٩٦٢ . أما التاريخ الفارق لأزمة الديموقراطية فقد كان عام ١٩٥٤ نقطة التحول الحاسمة نحو النظام الشمولى ، حين تم بالتدريج تصفية المفهوم الليبرالى من مؤسساته الدستورية . وحوالى ذلك التاريخ كتب لويس عوض مقالاته الشهيرة فى جريدة « الجمهورية » ١٥ و ٢١ و ٢٣ مارس ١٩٥٤ والتى عاد فجمعها فى كتابه « لمصر والحرية » عام ١٩٧٧ ، وكذلك كتب إحسان عبد القدوس مقاله الأشهر « الجمعية السرية التى تحكم مصر » بمجلة روز اليوسف ١٩٥٤/٣/٢٢ . كان قد تم إلغاء الأحزاب ، وتأسس الحزب الواحد ، وأغلقت صحف المعارضة ، ودخل ممثلو التيارات السياسية ، كافة ، السجون والمعتقلات .

وربما كان الاحتجاج الأدبى الأول على ما يجرى هو قصيدة صلاح عبد الصبور « **عودة ذى الوجه الكئيب** » (يونيو **١٩٥٤**) . ولكن مسيرة النظام الثورى كانت من التشابك والتعقيد إلى حد أنها دفعت إلى الحيرة والقلق أكثر مما دفعت إلى الاحتجاج أو التأييد . كان الإصلاح الزراعى ، وتأميم القناة ، ثم عدوان السويس ، والبدء فى تمصير المصالح الأجنبية مجموعة من الخيوط المجدولة فى ضفيرة واحدة مع تصفية الحركة النقابية والإعلامية والجامعية والسياسية من أية مظاهر للتعددية قائمة أو محتملة . وكان قد تم فى وقت مبكر إعدام العاملينْ خميس والبقرى فى كفر الدوار (سبتمبر **١٩٥٢**) وكذلك ستة من قادة الاخوان المسلمين (**١٩٥٤**) . غير أن التداخل بين إنجازات الاستقلال الوطنى وتمهيد الطريق أمام التنمية ، غرس بذور الحيرة والقلق فى تربة صالحة لازدهار التناقضات .

وربما كان الاحتجاج الأدبى الثانى على ما يجرى هو « **صمت** » نجيب محفوظ بين عامى **١٩٥٤** و **١٩٥٩** ، فلم يكتب حرفا واحداً طيلة هذه الفترة متأملاً أهوال هذا التناقض ، حتى شرع فى كتابة « **أولاد حارتنا** » بيانا روائياً حول ارتباط العدل بالحرية . كان المثقف والعامل المصرى فى غياهب السجون حينذاك ، والمفارقة المزدوجة هى أن رواية محفوظ تنشر على أوسع نطاق فى أكبر صحيفة يومية (الأهرام) ، وبعدها بقليل تبدأ الإجراءات الاجتماعية المعروفة بالتأميم ، بينما « المناضلون » من أجل هذه الأهداف وراء الأسوار . كانت الرسالة مزدوجة أيضاً : لا بأس من « الكلام » أما الفعل فأمره احتكار لنا ، ولا بد من التنمية ولكن بقيادتنا . ونون الجماعة تعود إلى السلطة المنفردة بالحكم .

كان محمد عصفور رجل القانون يكتب فى ذلك الوقت عن أزمة الحرية فى الشرق والغرب ١٩٦١ . وكان ثروت أباظة يكتب عن « **شىء من الخوف** » . ويقوم القطاع العام بتمويل نقلها الى فيلم سينمائى . وكانت « عقدة » نجيب محفوظ قد انحلّت برواية « **أولاد حارتنا** » فانتقل من التجريد المباشر إلى التجسيم الرمزى فى « **اللص والكلاب** » **١٩٦١** و « **السمان والخريف** » **١٩٦٢** و « **الطريق** » **١٩٦٤** و « **الشحاذ** » **١٩٦٥** و « **ثرثرة فوق النيل** » **١٩٦٦** و « **ميرامار** » **١٩٦٧** . وكان الحوار بين العدل والحرية هو البنية جهيرة الصوت فى هذه الأعمال كلها . لم يكن الرجل محايداً ، بل كان منحازاً إلى ارتباط هذه الثنائية بمفهوم « النهضة » ــ التراث (الدينى ، الوطنى) والعصر (مفهوم التقدم الغربى) ــ مؤكدا أن انفصام عرى هذا الارتباط يُفضى إلى الدمار . وكان محفوظ فى ذلك مخلصا لتاريخه الأدبى الذى يرى الزمان والمكان بيئة تحاصر « التطور » بحتمية الأقدار . وكان مخلصا أيضاً لتعددية « الأنماط » الفكرية الاجتماعية التى « تمثل » شريحة أو فئة أو تيار ، يقوم من خلالها بعرض « وجهات نظر » متصارعة . ويكاد النمط أن يكون مطابقا لوجهة النظر المطابقة بدورها لواقع وأحلام تلك الشريحة أو الفئة أو ذلك التيار . والمؤلف فى هذا النوع من الكتابة هو « المحرك الأول » بالمفهوم الأرسطى أو هو « القدر » بالمدلول الكلاسيكى . غير أن محفوظ ومن قبله توفيق الحكيم ومن بعده فتحى غانم ويوسف إدريس ، استشعروا منذ بداية الستينّيات أزمة البناء الروائى التقليدى . ولم تكن فى صميمها أزمة الحرفة . كان مفهوم الكتابة ذاته فى مأزق المعادلة التوفيقية للنهضة « التراث والعصر » . وفى وقت بالغ التبكير كان هناك من حاول أن يشق عصا الطاعة على البنية الروائية السائدة . كان أمين ريان قد نشر روايته « حافة الليل » عام **١٩٥٤** ، ولكن أحداً لم يستمع إلى هذا الصوت الناشز فى صخب الاحتفال السياسى بما سمى الواقعية . كانت تلك « الواقعية » ذاتها صوتا جديداً تتواءم بنيته مع احتمالات البنية الاجتماعية ــ الثقافية الجديدة . لذلك سطع نجم « **الأرض** » لعبد الرحمن الشرقاوى فى العام نفسه ، لأن بنيتها الداخلية لم تخرج بالذوق العام على التقاليد « المرعية » فى صياغة الزمن ، ونحت الشخصيات وتنميط اللغة ، وتكوين المواقف . كان الذى تغير هو « الموضوع » فحسب . وهو الأمر نفسه الذى حدث قبل هذا التاريخ بعشر سنوات ، حين أصدر عادل كامل « مليم الأكبر » ، إذ كانت صوتا ناشزاً فى سياق البنية الرومانسية السائدة فى عصرها حتى على نجيب محفوظ نفسه ، حين كان ينشر رواياته المسماة « تاريخية » ، أى أن هناك نوعا من الكتابة فى كل العصور ، يرتاد المجهول نحو بنية جمالية حديثة ، يحجب صوتها زحام الأصوات الأقل حداثة والأكثر انسجاماً مع البنية الجمالية للتطور الاجتماعى .

لم تكن أزمة الحرفة إذن هى التى وضعت الرواية المصرية مع بداية الستينيات فى مأزق،ولعل **«أولاد حارتنا»** ذاتها كانت عنوانا لهذا المأزق ، فقد اضطر الروائى المنغمس طيلة تاريخه الأدبى السابق فى التفاصيل اليومية ومشاكلة الواقع المباشر ، بصفته إطاراً مرجعياً وحيداً ، إلى «التجريد المباشر» أى صياغة مجموعة من الأفكار المجردة فى «قالب» روائى ، يتحول فيه النمط إلى مجرد قناع . كانت «أولاد حارتنا» عنوانا لأزمة أكثر شمولا من «الحرفة» . ولم يكن صمت الروائى لأكثر من خمس سنوات مجرد عنوان لاحتجاج سياسى ، وإنما كان تأملاً ومعاناة لمأزق : مفهوم الكتابة . كانت الرواية التقليدية فى الغرب من حيث هى بنية جمالية ، قد احتضرت منذ وقت بعيد ، وأقبلت «أخبار» وأحياناً نماذج أو مقالات عن «الموجة الجديدة» أو «الرواية الجديدة» وأيضا ما سمى بمسرح العبث أو اللا معقول . ولكن الواقع الغربى بعد الحرب العالمية الثانية ، كان يختلف عن الواقع العربى بعد الحرب العربية الاسرائيلية الأولى ، والسياق الفكرى للفلسفات الوجودية والمناخات الأوروبية للعبث واللا جدوى ، كان يختلف عن السياق الفكرى العربى . لذلك لم يكن الصدى لدى أصحاب معادلة «التراث والعصر» هو محاكاة آلان روب جرييه وميشيل بوتور وناتالى ساروت وصامويل بيكيت فى الرواية أو جون أوزبورن وهارولدبنتر وآرنولد ويسكر وآداموف وأرابال ويونسكو وصامويل بيكيت فى المسرح ، بالرغم من حضور هذه الأسماء كلها فى مقالات النقد أو النماذج المترجمة . وإنما كانت أقصى محاولات «التجديد» الروائى عند هذا الجيل هى إمعان النظر فى «غثيان» سارتر و «غريب» كامى . هنا ، كان المشروع الوجودى يحمل فى ثناياه إشكالية الحرية والالتزام معاً ــ وقد جاءت أعمال محفوظ الملتبسة طيلة الستينيات ــ إلى جانب أعمال الحكيم وفتحى غانم وإدريس ــ بمثابة مظلة للتجديد ، فكانت أشبه بالقابلة التى تنتظر الوليد المجهول .

ولم يكن المسرح فى واد آخر . ولكن إشكالية القمع التى أمست الخامة الدرامية الأولى لم تكتشف فى غير أعمال محمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور وصلاح عبد الصبور إلاّ على التجريد الفكرى والتنميط الرمزى فى أعمال الحكيم وألفريد فرج وسعد وهبة ورشاد رشدى ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوى على اختلاف رؤاهم وتكويناتهم الثقافية ومواهبهم . كان اللجوء السياسى إلى العصر المملوكى أو ألف ليلة والجاحظ والسيد البدوى عنوانا حاسماً على ازدواجية الوجه والقناع ، وثنائية التوفيق بين التراث و«العصر» .كان القمع هو الإشكالية الأولى لمسرح الستينيات فى مصر ، ولكنه «قدر مقدور» فى **«الفرافير»** ، **أو لأن السلطان عاجز أو غائب ، والنبيب كل العيب يكمن فى الحاشية ، كما نفهم من** «بير السلّم» ، أو أنه يرضى بالقانون على حساب السيف فى **«السلطان الحائر»** ، وأنه يبادر بمنح «منديل الأمان» لحلاّق بغداد .

ربما تميزت الرواية على المسرح فى كونها اهتمت بالقمع فى النسيج الاجتماعى ، بينما اهتم المسرح بالمعادلة بين الحاكم والمحكوم . ولكنهما معاً لم يخرجا على إطار المعادلة التوفيقية بين «التراث» و«العصر» : أو التزاوج بين الخامة الوطنية والبنية الجمالية الغربية الشائعة . فى أقصى محاولات التجديد من جانب هذا الجيل العظيم بقيت المعادلة ذاتها فى مفهوم الكتابة ، وإن تكيفت بقدر ما تستطيع من متغيرات الشكل فيما دعى بالرواية الوجودية ، أو ما أسمته سيمون دى بوفوار بالرواية الميتافيزيقية ، مضافا إليها التوظيف المتأخر لبعض الأدوات المأخوذة أصلا عن فرجينيا وولف وجيمس جويس وفرانز كافكا ومارسيل بروست ، كتيار الوعى ، وتداخل الأزمنة واستخدام الحلم ، ووحدانية الفرد ، وديكورات الغربة ، وتبادل المواقع بين الضمائر ، ومحاصرة الزمن بين رقعة الذات وبقعة المكان .

كانت معادلة التراث والعصر التى صاغتها «النهضة» فى مفاهيم الكتابة وأدواتها ، قد تجسدت أصلاً فى محاولة تجديد البنى الاجتماعية ، ولم يكن تحديث التجارة والصناعة والزراعة فى مراحل النهضة المختلفة بمعزل عن محاولات «تحديث» مفاهيم الكتابة . وقد تم هذا «التحديث» وذاك فى إطار تلك المعادلة التى أبدعها القوام الاجتماعى ، وهو يتشكل وئيداً فى أحضان الكفاح من أجل الاستقلال الوطنى والديمقراطية ، وهو ذاته الكفاح من أجل إكساب «الشخصية المصرية» قوامها المميز . ولم يكن تاريخنا الحديث والمعاصر خطاً واحداً مستقيماً أو حتى حلزونيا ، فقد تلازمت النهضة مع ظاهرة السقوط فى وقت واحد ، والأرجح أن بنية السقوط كانت كامنة فى النهضة منذ

نشأتها ، بسبب الولادة الاجتماعية الهجين للقوام الاجتماعى المصرى الحديث ، وكانت أزمنة السقوط فى براثن القهر الأجنبى والمحلى أطول عمراً وأعمق غورا من أزمنة النهضة .

من هنا لم يكن «التراكم» الاجتماعى ـ الثقافى أحادى الجانب ، وإنما كان لمنجزات النهضة تراكمها ، وكذلك تجليات السقوط . غير أن تراكم الإخفاقات والهزائم فى مختلف صورها هو الذى أوصلنا فى تغيره الكيفى إلى هزيمة ١٩٦٧ ، أى ونحن فى ذروة أهم مراحل النهضة ، بدأت رحلة الانحدار السحيق ، لأن تلك الذروة قد اشتملت ـ طول الوقت ـ على نقيضها : السقوط فى براثن الاحتلال والقمع فى آن .

وكان المستتر فى بنية النظام والمجتمع المنهار ، هو تلك المعادلة التى عاشت بين الحين والآخر حوالى قرن ونصف . سقط «التوفيق» بين التراث والعصر فى الإطار المرجعى ـ الواقع ـ وكان لابد من أن يسقط فى الكتابة . وهذا هو «المأزق» الشامل الذى واجه مختلف الأجيال التى ارتبطت اجتماعيا وثقافيا بتلك المعادلة النهضوية القديمة . لقد بذل الحكيم ومحفوظ وإدريس ولويس عوض وغيرهم أقصى ما يستطيعون من طاقة وجهد لاستنقاذ «المعادلة» من الأنقاض ، دون جدوى ، لأنها كانت بالفعل قد سقطت . ولا يخلو من مغزى فى هذا السياق أن يكف يوسف إدريس عن الكتابة أكثر من عقد ونصف ، مهما كتب من مئات المقالات . ولا يخلو من المغزى أن ينشر توفيق الحكيم فصلا مسرحيا عابثا ، كأنه يحاكى «الشباب» فى الكتابة الجديدة الغاضبة ، بتوقيع مستعار . ولا يخلو من المغزى أن «الحرافيش» أهم أعمال محفوظ خلال ربع قرن تنتمى إلى ماضى «الثلاثية» و «أولاد حارتنا» معاً . ولا يخلو من المغزى أخيراً قول لويس عوض «نحن من أشباح الماضى» .

كان الجيل قد كف عن الكتابة ، واستعاض عنها بما يرادف الصمت أو تكرار ما سبق أن قيل بصورة أفضل . كان الحد الأقصى الذى توصلت إليه رؤى هؤلاء الكتاب ومواهبهم عشية الهزيمة وغداتها إدانة «جهاز الأمن» سواء بتلفيق العلاقة بين السرد والحوار فى «بنك القلق» لتوفيق الحكيم ، أو بتحقيق صحفى فى «الكرنك» لنجيب محفوظ ، أو بتطبيق الوجه على القناع فى «محاكمة فأر» لعبد الله الطوخى .

وقد صدرت «بنك القلق» عام ١٩٦٦ ، وأسماها الحكيم «مسرواية» موحيا بأنها بنية واحدة يتداخل فيها السرد والحوار . ولكن النص يخدع صاحبه ، لأن الانفصال بين الأداتين يشير إلى أزمة الكاتب والكتابة ، وليس خروجاً من المأزق . هناك توازٍ بين مستويين لا يلتقيان ، وكأن الكاتب أراد أن «يتخلص» من كتابة مسرحية شرع فيها أو رواية فكر بها ، وظنه تجديداً أن يجمع بين السرد والحوار فى نسق واحد ، بينما الحوار فى أية رواية لا يحتاج إلى شفيع من هذا الفصل المتعسف بين المستويين . لا يضيف الحوار ملمحاً دراميا يستحق الاستقلال ، ولا يضيف السرد دلالة خاصة تفرض الانفصال . ينطلق المؤلف من بنية السيرك حيث «المثلث البشرى» الذى تقع قاعدته على الأرض وقمته فى الفضاء ، ويستحيل الجسد الإنسانى عنصراً فى تكوين يشير إلى المدخل الذى يدلف عبره «أدهم» القادم تواً من السجن السياسى نحو «الموائد التى يجلس إليها نساء مع رجال ذوى جيوب سمينة كضروع البقر على المذاود» (ط أولى ـ المعارف ص ١٠) . بهذه المفارقة «يتكوّن» ذلك المثقف الذى دخل المعتقل بسبب قصائده حول العدالة الذهبية . وهى المفارقة المركَّبة ، فهو أيضا المثقف المفلس فى دولة «الاشتراكية» . ويصل توفيق الحكيم بالسخرية إلى مداها الأخير ، فالقلق الذى يشعر أدهم بوطأته لا يخصه وحده ، لأن الرقص الذى يشاهده فى الصالة أقرب إلى «الجنون العام» و « ما من أحد الآن فى حالة طبيعية» . لذلك يحوِّل الكاتب المونولوج الممكن إلى حوار مستحيل ، فالآخر ـ شعبان ـ الذى يلتقيه أدهم فى حالة الإفلاس ، ليس شخصية أخرى ، وإنما هو «القارىء المضمر» لشخصية أدهم . وهكذا كان الفصل بينهما فى «حوار مسرحى» نوعا من الإفراج عن المكبوت ، وتسريبا لوعى الذات الزائف . وبدلاً من تضفير التراكم السردى بالمونولوج اصطنع الحكيم هذا الآخر الوهمى الذى يبدد احتمالات الازدواجية أو إمكانية الفصام التى تبرر «القلق» . لم يكن أدهم شيوعيا ولا أخاً مسلماً كما اعتادت التبسيطات الذهنية فى الرواية المصرية أن تحاكى «الواقع» أو تصور «المقموع» ، وإنما كان أدهم أقرب إلى الحلم الباحث عن الفردوس المفقود ، يتطلع بالشك إلى «الفردوس» المرسوم سلفاً فى «تنظيمات» هؤلاء أو أولئك . إنه المثقف ، الفرد ، يغنى للمطلق ، يرفض التجسيد النظرى للمعارضة والتطبيق

«الاشتراكى» للدولة سواء بسواء . لم ير حلمه هنا أو هناك ، فكان نصيبه السخرية من المعارضين والسجن من المؤيدين . لذلك كان التفكير فى تأسيس «بنك القلق» امتداداً معكوساً للعبة السيرك التى انطلق منها المؤلف . هذه لعبة وتلك لعبة ، ولكن الهرم البشرى لم يخفف من معاناة «القلق» لدى الراقصين فى جنون والآكلين فى جنون ، وانقلب الهرم ، فأضحت قمته أسفل وقاعدته أعلى واسمه «بنك القلق» . وتستمر المفارقة فى شخصية «منير عاطف» الرأسمالى السابق «ومن نعم الله أننا نسير على سياسة كل شىء يمشى مع بعضه مادام الجميع مع الدولة . ونحن كلنا مع الدولة والحمد لله » (ص ٩٨) . وكما أن أدهم وشعبان كانا مونولوجا داخليا للمثقف الضائع بين المفارقات الساخرة ، فقد جاء منير عاطف إشارة موازية فى النظام الدلالى يصل بالمفارقة المركّبة إلى حدودها القصوى . المستوى الخارجى للمفارقة أنه «الرأسمشتراكى» ، أما المستوى الداخلى فهو أنه ، دون تدخل من الدال فى المدلول ، يقلب سيرك «المثلث البشرى» فى اللعبة الافتتاحية ، إلى «بنك القلق» فى اللعبة الختامية ، وإذا.به ، دون غيره ، قناة جيدة التوصيل للحرارة إلى «جهاز الأمن» . يحول الفكرة اليوتوبية لدى المثقف إلى نقيضها ، فهو يوظف حلم تصفية القلق من مجتمع الخوف إلى أحد أجهزة الرعب . ويتحول المثقف الحالم دون أن يدرى ــ وهى ذروة السخرية ــ إلى أداة فى جهاز نشر الخوف ، عكس ما يتوهم تماماً . بنك القلق الذى أراده إنقاذاً من الخوف ، هو ذاته مكتب الأمن ، وهو ليس أكثر من مخبر . ولكنه لا يعلم ، أو أن جزءاً منه لا يعلم ، فالحكيم يضع شعبان داخله كالقارىء الخفى . يقول أدهم «هذا مجتمع برجوازى داخل قماط اشتراكى . اشتراكية قوانين ولوائح . وليست بعد اشتراكية روح» (ص ١٩٠) . أما شعبان فيستعير له الحكيم مشهداً من برونتى فى روايتها «جين إير» حيث يكتشف فى الفيللا المهجورة التى تسكنها شقيقة فاطمة المجنونة أشرطة التسجيل التى يخفيها منير عاطف لحين تسليمها إلى جهاز الأمن ، وهى الأشرطة التى يقوم أدهم وشعبان بتسجيلها لزبائن «بنك القلق» . وتبلغ السخرية محطتها الأخيرة حين يطلب أدهم من شعبان إبلاغ الشُرطة .

غير أن البنية الداخلية للمفارقة هى أن المونولوج الشاعرى الحالم بالعدالة الذهبية هو الذى يختاره الحكيم دالاً على متناقضات «دولة العدل» لألعوبة من السيرك إلى السيرك المضاد ، بينما يختار البنية الذهبية للهرم المقلوب من «الإشارة الموازية» التى يمثلها منير عاطف البرجوازى المعتق فى قلب «دولة العدل» ذاتها ، وهى الإشارة التى تجد منطوقها فى مواجهة أدهم لأحد زملائه القدامى من الصحفيين المخبرين : «هل المجتمع يتغير حقا ؟ ومن أية وجهة نظر يتغير ؟ وإلى أى مدى هذا التغيّر ؟ وهل هو حقا تغير حقيقى من الداخل ؟ أو مجرد مظاهر خارجية ؟!» (ص ١٢٧) . . أو منطوق أحد زبائن بنك القلق : «ما يقلقنى هو أنى أشعر أنى لا أعيش فى مجتمع تقدمى بالمعنى الحقيقى» (ص ١٣٤) . . أو منطوق زبون آخر : «كل إنسان فى حاجة إلى أن يتكلم وأن يصيح وأن يوافق وأن يعارض» (ص ١٦٨) . لم يكن هؤلاء الزبائن وغيرهم إلاّ تموجات المونولوج ونتوءات الصوت الواحد لأدهم ، فهى مناجيات أكثر منها محاورات . وهذه المناجيات هى التى سجلها أدهم أو شعبان على نفسه ، وليس على الآخرين . وليس الاكتشاف الأخير بأن هذه التسجيلات تذهب فى النهاية إلى جهاز الأمن إلاّ تحديداً نهائياً لإطار المثقف ــ الذى يتحول صوته إلى كلمة من ذبذبات الأحرف ــ وهو الإطار المزدوج ، يعلم أنه معارض ولا يعلم أنه يسلم نفسه ، لقاء المكبوت والمعلن فى الكوميديا السوداء أو المأساة الهزلية . أما الحضور المكثف للبرجوازى المعتق فى قلب «الجهاز الإشتراكى» ، فهو بالرغم من سخرية المستوى الخارجى للمفارقة ، إلاّ أنه يخلو من الازدواجية والفصام طالما كانت هذه «الإشارة» موازية لدولة الشعار الذهبى والفعل المعاكس . وكان الحكيم قد عمد فى المدخل إلى إبراز الهشاشة فى لعبة المثلث البشرى ، حيث يمكن لسعلة صغيرة أو عطسة مفاجئة تصيب أحد اللاعبين أن تطيح بهذا البناء «الراسخ كالبنيان» (ص ٩) ولا ينطق أدهم ، مجرد النطق ، . بهذه الخاطرة : «إن مجرد التفكير فى العطسة أو السعلة ، وتصور هذا البنيان الشامخ وهو يتدربك فوق رأسه بين ضحكات الناس فى الصالة ، لكفيل بأن يحدث الكارثة» (ص ١٠) .

وكان هذا أقصى ما استطاعت هذه الرؤية أن تنجزه قبل وقوع الكارثة فى صيف ١٩٦٧ : ما دعاه رئيس النظام نفسه

بسقوط دولة المخابرات . وبما أن كل دولة فى العالم والتاريخ لا تستغنى عن جهاز الأمن . فإن الإدانة التى ساقها الحكيم لتوسيع صلاحيات مؤسسة الأمن أقبلت من داخل البنية الثقافية ــ الاجتماعية للنظام أكثر اختزالاً وتبسيطاً من التركيب المعقد لآليات القمع وتغييب الحرية فى مجتمع محدد وسياق تاريخى ملموس . كانت الثنائية التوفيقية فى علاقة العدل بالحرية تساميا بالثقافة الأصلية فى علاقة النهضة بكل من التراث والعصر . وكانت «بنك القلق» عنوانا بارزاً لأقصى محاولات التجديد من جانب هذا الجيل ورؤ ياه النهضوية : الفصل المتعسف بين السرد والحوار ، التناظر والموازاة بين الأفكار ، اعتماد المفارقة أساساً مزدوجاً لمبنى السخرية فى مقابلة المأساة .

بعد الهزيمة وحرب **١٩٧٣** أصدر نجيب محفوظ روايته «**الكرنك**» عام **١٩٧٤** وهو العام نفسه الذى أصدر فيه توفيق الحكيم كتيب «**عودة الوعى**» ، وقد شاء الكثيرون أن يربطوا بين هذين العملين وبداية الحملة على النظام الناصرى السابق . لذلك لابد من وقفة قصيرة للقول بأن الانتماء الرئيسى للكاتبين كان دائماً لثورة **١٩١٩** فهما من جيل «الوطنية المصرية» و «الديمقراطية الليبرالية» مع ميل الحكيم إلى فكرة «المستبد العادل» التى ارتادها محمد عبده ، وميل محفوظ إلى الجناح الراديكالى فى حزب الوفد المعروف باسم الطليعة الوفدية ، التى كان من أبرز قادتها محمد مندور وعزيز فهمى وتبقى الوطنية المصرية والديمقراطية الليبرالية بمثابة النسق الرئيسى لرؤ يا النهضة فى مرحلة «الاستقلال الوطنى» . ولما أقبلت ثورة **١٩٥٢** كانت فى جانب منها استجابة لمشروع الحركة الوطنية السابقة عليها ، وفى جانب آخر كانت امتداداً وتطويرا ، وفى جانب ثالث كانت انحرافاً . أما الاستجابة فكانت لنداء الاستقلال الوطنى عسكريا وسياسيا واقتصاديا . وأما الانحراف فقد كان عن الديمقراطية الليبرالية . ومن ثم فالأمر الطبيعى هو الترحيب الحار من جانب جيل ثورة **١٩١٩** بمنجزات الاستقلال ، والتحفظ على القومية العربية ، والرفض للحكم الشمولى . ولكن النظام الثورى الذى يحتاج إلى دعم الواجهات الثقافية الموروثة عن النظام السابق ، أمكنه بالتدريج أن يلتقى بألمع رموزها فى منتصف الطريق . أمكنه أن يعقد ما يشبه الصفقة غير المنطوقة غير المكتوبة : السلطة الثقافية لهذه الرموز مقابل الصمت عن المحورين الرئيسيين فى رؤ يا النهضة «المصرية» ، الليبرالية . ولم يكن خاليا من المغزى فى هذا السياق أن يتدخل رئيس الدولة شخصيا لوقف المقالات النقدية اللاذعة التى كان يكتبها أحمد رشدى صالح فى «الجمهورية» عام **١٩٥٧** عن أدب الحكيم ، ويمنح المنقود قلادة الجمهورية من الطبقة الأولى ، ويصرح بما أصبح قولاً مأثوراً «لقد تأثرت فى شبابى الباكر برواية عودة الروح» . وبالرغم من أن الديمقراطية ظلت هاجساً ملحاً على وجدان الحكيم ومحفوظ ، إلاّ أن نقدهما «للسلبيات» ظل فى نطاق البنية الأساسية للنظام كأنها من مشاغبات أهل البيت ، أما الوطنية المصرية والليبرالية فقد ظلت «مكبوتا» مسكوتا عنه . لم يتخل عنه تكوينهما الأصلى لحظة واحدة ، فالوعى الغائب لم يكن بالمعنى الدارج الذى شاع بين الناس إثر ظهور كتيب «عودة الوعى» ، وإنما كان وعيا مكبوتا ؛ فهو غائب عن العلن لا أكثر . وما إنْ أقبل الحكم الجديد ، برحيل العهد الناصرى ، يحمل عاليا رايات «المصرية» و «الليبرالية» حتى تراءى للحكيم ومحفوظ وحسين فوزى ولويس عوض أنهم جميعا وأمثالهم يستعيدون «وعيهم» الغائب ، أو أن دورة الزمن آلت إلى الإفراج عن وعيهم المكبوت . وجاء البيان النظرى المبسط فى «عودة الوعى» أشبه بالمنشور السياسى ، والبيان الفنى المبسط فى «الكرنك» أشبه بالتحقيق الصحفى يعلنان الانسجام التام بين التكوين التاريخى الأصيل ــ ثورة **١٩١٩** ــ وتحقق الحلم بعودة اسم «مصر» بدلاً من الجمهورية العربية المتحدة ، وبالنصر فى حرب **١٩٧٣** بدلاً من الهزيمة .

تحت السطح كان اللقاء مع ثورة يوليو فى بداياتها الأولى عند أعتاب المعادلة التوفيقية للنهضة «التراث والعصر» ، وكانت نقطة الافتراق عند أعتاب المعادلة التى شيدت الثورة مدخلها ولم تؤسس بناءها قط «القومية العربية والعالم» . وقد بدا العهد الجديد التالى للمرحلة الناصرية كما لو أنه عودة إلى «جوهر» المعادلة القديمة ، إذ رفع شعار «العلم والإيمان» وشعار «مصر ذات السبعة آلاف سنة» وشعار «التعددية» بدءاً من المنابر إلى الأحزاب إلى حرية الصحافة . هكذا اكتشف الحكيم ومحفوظ نفسيهما فى النظام الجديد ، يتحققان للمرة الأولى بعد ثورة **١٩٥٢** . لم يكن الأمر «مسايرة» للنظام الجديد ، أو التماساً

للأمان كما توهم الكثيرون وأشاعوا ، ولم يكن الأمر جزءاً من «حملة» مخططة أو مدبرة على النظام السابق . وإنما كان الأمر ببساطة إفراجاً للمكبوت من «الأسر» الذى علت أسواره أكثر من عشرين عاماً بمغريات السلطة الثقافية وإرهاب القمع . لذلك كانت الصدمة عاتية من جانب الجمهور العريض من «مواقف» الكاتبين المؤيدة للعهد الجديد ، لأن هذا الجمهور لا شأن له بالمكبوت أو المسكوت عنه ، ولأن مضاعفات الإفراج عن المكبوت ــ وهذا هو الأهم ــ كانت قد خرجت عن إطار ثورة ١٩١٩ إلى زمن جديد . كان مستحيلا إسقاط العشرين عاماً التالية لثورة ١٩٥٢ من التاريخ . كانت «الثورة» قد تحولت إلى قيمة معيارية وعلامة فارقة بين عصرين . لم تكن المسافة بين نهاية النظام الملكى وبداية عصر الانفتاح فراغاً يمكن تجاوزه ، والتعامل مع التاريخ كأن عهد الانفتاح هو «التطور» الطبيعى و «الامتداد» المستقيم للعهد السابق على الثورة . كان الزمن قد امتلأ بأجيال جديدة وبنيات اجتماعية ــ اقتصادية ــ ثقافية جديدة . أصبح هناك «مجتمع» جديد محليا وعربيا وعالميا . ولم تعد «الوطنية المصرية» هى ذاتها الرؤية الرومانسية لمرحلة الكفاح الوطنى فى ظل الاستعمار ، ولم تعد «الليبرالية» هى ذاتها الرؤية الديموقراطية التى أبدعتها مصالح الرأسمالية الوطنية فى ظل حزب الوفد . وإنما استدعت الوطنية المصرية الجديدة ، برفقة سقوط المعادلة التوفيقية للنهضة ، انفتاحاً من نوع جديد مشبعاً بروح «الانفصال» عن العرب و «الاتصال» بإسرائيل . وهو ليس انقلابا على المدخل الناصرى إلى معادلة القومية العربية والعالم فحسب ، بل كان الأمر انقلابا على ذروة أمجاد الوطنية المصرية فى ظل حزب الوفد ، حين وضع مصطفى النحاس حجر الأساس لجامعة الدول العربية عام ١٩٤٥ .

كان مفهوم الوطنية المصرية قد تغير من زمن إلى آخر . وكان المفهوم الليبرالى أيضا قد تغير حتى إن تقنين الأحزاب والصحافة وترسانة القوانين المعادية للحريات لم يعرفها أى عهد سابق فى تاريخ مصر المعاصر كما عرفها العهد الممتد طيلة السبعينيات .

أقبل شهر سبتمبر ١٩٨١ بالمشهد الاستثنائى الفاجع باعتقال رموز ألوان الطيف السياسية فى مصر كلها ، مما أفضى إلى المشهد الاستثنائى الآخر ، بعد شهر واحد ، باغتيال رئيس الدولة بين ضباطه وجنوده فى ذكرى انتصاره على «العدو» .

هكذا شاهد الحكيم ومحفوظ وحسين فوزى وزكى نجيب محمود أن ما توهموه حلماً مكبوتا يُبعث ويتحقق لم يكن إلا سراباً خادعاً ، لأن التاريخ لا يعيد نفسه ، ولأن «المونتاج» لا يستطيع أن يسقط فقرة كاملة من التاريخ ليصل بين ماض وحاضر دون سياق . وتأكد مجدداً أننا مازلنا فى «الفجوة المظلمة» بين معادلة للنهضة سقطت ، وأخرى لم يجىء أوانها بعد . ولكن الكاتب ، مهما بلغت عظمته ، لا يتجاوز مقتضيات التاريخ . لذلك بقيت الرؤيا القديمة تحكم الفكر والجمال فى مفهوم الكتابة عند ذلك الجيل العظيم . لا يخلو من الدلالة توقف توفيق الحكيم عن الكتابة بعد «بنك القلق» التى شاركت أعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس عشية الهزيمة صيحة الإنذار بأن «البيت» آيل للسقوط . كانوا من أهل البيت ويدركون أن غياب الديموقراطية عن أساساته الأولى قد أفضى بجدران البيت إلى الانهيار . وحين سقط البيت كانت رؤياهم العظيمة قد أدّت دورها وانتهت ، ولم تعد بمقدورها أن تلهمهم بناء جديداً للمجتمع أو الفكر أو الفن . لذلك جاءت «**كرنك**» نجيب محفوظ إفصاحاً عن تكرار مبسط لمقولة الحكيم فى «**بنك القلق**» قبل ثمانى سنوات : إدانة جهاز الأمن و«تجاوز» صلاحياته فى مونولوجات متعددة ذات صوت واحد . أى أن تعدد الأصوات الذى تمليه الفرضية الليبرالية قد تشكل فى البنية القصصية من التوصيف الخارجى ، وكأن الصوت مقسم إلى ذبذبات ترتدى كلٌ منها ثوب «الشخصية» المتفردة . ولا مجال هنا أيضاً لفكرة «الشخصية» التى عرفناها فى أدب محفوظ طيلة الستينيات نسقاً فرعياً من أنساق «غريب» كامى . وإنما نحن بإزاء نمط ذهنى لإشكالية القمع يلعب فيها المثقف دور «الدّال» ، وجهاز أمن الدولة دور «المدلول» .

فى صفحة ٢٢ من الطبعة الأولى يقول الراوى «ظلت معلوماتى ترتكز على الخيال حتى أتيح لى بعد ذلك بسنوات أن تفتح لى القلوب المغلقة فى ظروف جدّ مختلفة ، وتمدنى بالحقائق المرعبة ، وتفسر لى ما غمض علىّ فهمه من الأحداث فى إبان وقوعها » . بهذا المفتتح كانت الرواية التى يكتبها هذا الجيل قد بدأت رحلة التراجع عن أقصى ما وصلت إليه محاولات التجديد المتمثلة فى أعمال محفوظ نفسه وفى رواية «بنك القلق» للحكيم . كان محفوظ فى آخر أعماله قبيل الهزيمة «ميرامار» وبعدها «المرايا» قد اعتمد تعددَ الأصوات ــ الحوار المضمر بين

وجهات النظر المختلفة حول حدث واحد ــ وهو التعدد الذى ارتادته صوفى عبد الله فى «لعنة الجسد» ١٩٥٩ ، وفتحى غانم فى «الرجل الذى فقد ظله» ١٩٦٢ ، ومحمود دياب فى «الظلال فى الجانب الآخر» ١٩٦٤ . ولكن «ميرامار» ، النبوة ، و«المرايا» ١٩٧٢ الشهادة ،كانتا ذروة البنية الليبرالية فى تجسيم الدّال الخيالى والمدلول المرجعى داخل النص وخارجه . وكانت اللغة الكلاسيكية عند محفوظ قد تنازلت عن تركيبها المعجمى لمصلحة التجديد المرتقب من خلال الارتحال فى أغوار الذات المستقلة عن العقل الجمعى . ولكن تحديث الحكيم المستمر للغة جعله يحرز السبق فى تشكيل الخيال الجمالى ، وانقسمت الرواية بين ذات مونولوجية فى الحوار ، وذات خارجية «تمثل» ضمير الغائب .

فى « الكرنك » هناك الراوى الكلاسيكى فى أكثر أحواله تبسيطا وتقريرية ومباشرة ، ولسنا بإزاء رواية تسجيلية . بل الخروج المعلن للبنية الروائية عن كينونتها المستقلة بإقحام عنصر خارجى يفرض نفسه على السياق ، ويشكل « الوقائع » وفق ترتيب لا علاقة له بتعدد الأصوات . . لا قرنفلة صاحبة العزالتليد والمقهى الجديد ، ولا إسماعيل الشيخ أو زينب دياب أو خالد صفوان ضمائر تتكلم . ليست « أصواتا » داخلية فى الواقع الروائى ، وإنما هى أصداء لصوت مكبوت فى ثنايا « الحوار » الذى يديره الراوى مع كلٍّ منهم . وهو نفسه صوت المؤلف . لذلك تنازلت الرواية عن جنسيتها وأمست تحقيقا صحفيا .

ومرة أخرى يتخذ نجيب محفوظ كالحكيم من المثقف اليسارى مادته المحركة لخيوط « الحدث » ، ومن رجل الأمن مركزاً لبلورته . ومرة أخرى كذلك يدفع « المناضل » من أجل التغيير إلى أداة تطارد قوى التغيير . وهى المفارقة التى أجاد الحكيم صياغتها للتدليل على أن « الآلة الجهنمية » لا تقبل بغير « مع » أو « ضد » . وهى مفردات معجم خالد صفوان ورجاله فى « الكرنك » . ولكن مثقف الحكيم كان « المطلق » للعدالة الذهبية ضمن قيود التصنيف والتنظيم والفعل ، مما أتاح لرؤياه نوعا من الشمول . وقد اختار محفوظ بدوره أحد « الأصوات » ليكون من « أبناء الثورة » المؤمنين بها ، ليصل بآلية القمع إلى نهايتها القصوىٰ حين تأكل الثورة أولادها . غير أن الدلالة فى الخاتمتين هى تجاوز « الأمن » لحدود التصنيف ، فهو يريد عملاء لا مناضلين ، حتى لو ناضلوا عن الدولة التى يحرسها يسأل الراوى منير أحمد :

« تحت أىِّ صفة سياسية يمكن أن أصنفك ؟

فقال بضجر :

ــ اللعنة على الصفات جميعا .

ــ من حديثك اقتنعت بأنك تحترم الدين ؟

ــ ذلك حق .

ــ وفهمت أيضا أنك تحترم اليسارية ؟

ــ ذلك حق .

ــ إذن فما أنت ؟

ــ أريد أن أكون أنا بلا زيادة أو نقصان

(ص ١٠٦)

وهو نفسه « الحوار » الذى دار بين أدهم وأحد زبائن « بنك القلق » .

وإذا كان منير عاطف فى « البنك » هو مفارقة الرأسمشتراكى ، فإن خالد صفوان فى « الكرنك » هو انبساط المفارقة إلى عناصرها الأولية :

« براءةٌ فى القرية
وطنية فى المدينة
ثورة فى الظلام
عين سحرية تعرى الحقائق
عضو حىّ يموت
جرثومة كامنة تدب فيها الحياة » (ص ١٠١) .

كان الحكيم معنيا ، على غير ما هو متوقع ، بالتناقض « الاجتماعى » فى جوهر المفارقة ــ ممعن السخرية فى أصل التكوين ــ أما نجيب محفوظ فقد عنته « النهايات » المتسقة مع جوهر المقدمات : القمع . وهذه ملاحظة تكشف التماثل فى الماهيات بين الكاتب وزمانه ، فالحكيم الذى لم يكن مشايعاً لأية راديكالية اجتماعية يحرص على فضح التناقض المستتر بين المتناقضات . وصحيح أنه لم يسبر غور العلاقة بين هذا التناقض والقمع ، لكنه فضح ظاهرة « التلفيق » الاجتماعى الذى يمكن أن يؤدى إلى الكارثة . بينما نجيب محفوظ المعروف بانحيازه الاجتماعى النسبى اكتفى باختيار (اليسارى) ضحية

القمع ، ولكن آلية القمع هى التى عنته فى المقام الأول . والتناقض الوحيد الذى أشار إليه كان بين هذه الآلية وأحد عناصرها ، يفتح أبواب قرنفلة ، الراقصة السابقة صاحبة الكرنك حين قالت :

« توجد حولنا أسرار

فتمتمت :

ــ ربما

ــ بل هو مؤكد ، جميع الناس يتكلمون ولكن من الذى يبلغ الكلام ؟ » (ص ٢٧) .

والكاتب لا يتردد فى المصادرة على المطلوب من خارج النّص حين يقول فى لحظة سابقة على « تعدد الصوت الموحد » حرفيا « وعجبت لحال وطنى . إنه رغم انحرافاته يتضخم ويعظم ويتعملق ، يملك القوة والنفوذ ، يصنع الأشياء من الإبرة حتى الصاروخ ، يبشر باتجاه إنسانى عظيم ، ولكن ما بال الإنسان فيه تضاءل وتهافت حتى صار فى تفاهة بعوضة ، ما باله يمضى بلا حقوق ولا كرامة ولا حماية ، ما باله ينهكه الجبن والنفاق والخواء ؟ » (ص ٢٨) . ثم يقرر: «إن الآلة الجهنمية تطحن أول ما تطحن أصحاب الرأى والإرادة ، فماذا يعنى هذا ؟ » (ص ٣٣) . وتتحول القصة كلها ، بعدئذ ، إلى جواب هذا السؤ ال ، أو أنها تعيد إنتاج الجواب المضمر فى السؤ ال . بهذا المعنى فالقصة جواب سابق على السؤال ، ولا تشكل منظومتها الدلالية سؤ الاً . والمفترض أصلاً بناء « القمع » على هيئة سؤ ال ، الأمر الذى شاده ارثركو ستلر فى « ظلام فى الظهيرة » وجورج أورويل فى « ١٩٨٤ » . فى عمليهما ــ أيا كان اختلاف الجماليات والدلالات ــ ارتسم القمع فى سفر التكوين « الثورى » على هيئة شجرة من الأسئلة ، جذرها فى أرض الأطروحة الاشتراكية ، وجذعها فى أرض التجربة الاشتراكية ، وفروعها منطلقة فى سماء تغنى للاشتراكية ، ولكن عصارتها جارية فى شرايين القمع . ولم ينتظر كلاهما ولم يعش أحدهما ليزهو بالرؤ ية والبصيرة الحادة . لم تكن « نبوءة » بل وعيا راسخا بضرورة السؤ ال . أما حين تصبح القصة جوابا مطروحاً على الأرصفة ، ولا يملك الكاتب رؤ يا السؤ ال ، فإن العمل يخرج على « مفهوم الكتابة ». هكذا تصبح « النهاية » مجرد إدانة لآلية القمع دون الدخول فى معقل أسرارها الخفية : انتهاك عرض زينب دياب وتحولها مع إسماعيل الشيخ إلى مرشدين ، والعجز الجنسى يصيب حلمى حمادة . نتائج جزئية تصوغ تحقيقا صحفيا متأخراً عن موعده . وهكذا تراخت أوصال الرواية التقليدية التى حاولت التجديد عقداً كاملاً ، ثم آلت دورتها إلى انتهاء .

ولم يكن اليسار الماركسى منذ نشأته فى مصر بمعزل عن معادلة النهضة التوفيقية من منظور يختلف فى الوجهة السياسية اختلاف بقية الاتجاهات الثقافية فى هذا الوجه . كان كل اتجاه يرى « التراث » من زاوية وظيفية ، وكذلك « العصر » . كان البعض يرى التراث هو القيم الإسلامية العامة ، وكان البعض الآخر يراه فى التراث التاريخى المصرى ، وكان هناك من يراه فى التراث الوطنى الحديث والمعاصر . واعتقد الجميع أن « العصر » هو الغرب ، ولكن بعضهم رآه فى التكنولوجيا والبعض الآخر فى الفكر الأوروبى بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وفى هذا « الفكر » اختلفت الرؤى بين الاتجاهات الليبرالية والماركسية والوضعية . وكان الاختلاف ، بالطبع ، امتداداً للاختلافات السياسية والغايات الاجتماعية والمصالح الاقتصادية . ولكن الاتفاق كان فى العمق حول معالجة النهضة بثنائيتها التوفيقية ، ولم يكن الماركسيون خارج هذا الاتفاق . وإذا كان الليبراليون أو الوضعيون قد عنوا بترجمة بلزاك وزولا وموبسان ، فقد اهتم الماركسيون بنقل جوركى وتشيكوف وشولوخوف ، وكان هؤلاء وأولئك ينتمون جميعا إلى شجرة واحدة هى الثقافة الغربية . ومن ثم لم يكن هناك فارق نوعى بين بناء الرواية المسماة تجاوزاً ــ فى تاريخنا الأدبى المعاصر ــ بالرواية « الواقعية » أو « الاشتراكية » ، وبين الرواية المسماة تجاوزاً أيضاً بالرومانسية أو غير ذلك من مسميات ، واضعين فى الاعتبار فحسب الفوارق الطبيعية بين المواهب والخبرات والفوارق المكتسبة من الاتجاه السياسى . أما ما عدا ذلك ، فلم يكن ثمة فارق نوعى بين « مفهوم الكتابة » عند عبد الرحمن الشرقاوى أو إحسان عبد القدوس ، أو بين إبراهيم المازنى وإبراهيم عبد الحليم ، أو بين خليل قاسم ونجيب محفوظ . كان مفهوم الكتبة هو التوفيق بين هذا النسق من التراث ـ أو ذاك ـ ومصادر « العصر » المتباينة تباين الثقافة « الغربية » .

وعلى الصعيد الوطنى لم تكن مفاجأة أن يلتقى قطاع من ألمع مثقفى اليسار المصرى ، بتجلياته وأطروحاته المختلفة ، مع العهد الناصرى بالذوبان فى منظومته الفكرية والمؤسسية ، وأن يلتقى قطاع آخر ، هو امتداد أحيانا للقطاع السابق بالأسماء ذاتها أو بانضمام أسماء جديدة ، مع العهد المنقلب على الناصرية . والمغزى أن اليسار لم يفلت من إسار المعادلة النهضوية إبان ازدهارها وسقوطها . ومن ثم كان هناك فى صفوف اليساريين من دعم « مصرية » عهد الانفتاح و« ليبراليته » .ولم ير البعض مفراً من تأييد التداعيات المنبثقة عن دولة « العلم والإيمان » بما فيها الصلح مع إسرائيل ، أو ما سمى بالسلام . وكانت رواية « **فجر الزمن القادم** » التى انتهى عبد الله الطوخى من كتابتها فى أغسطس ١٩٧٨ ونشرها فى العام التالى علامة بارزة فى هذا السياق . ونستطيع أن نلاحظ « السرعة » فى كتابتها ونشرها على نحو مواز لحركة الحكم السياسية بين زيارة القدس المحتلة وإبرام المعاهدة مروراً باتفاقيات كامب ديفيد . وهو التوازى نفسه بين خطوات الحكم الجديد والتأييد السياسى الذى ناله من بعض المثقفين والسياسيين اليساريين . ومن ثم أصبحت النتيجة واحدة أو متقاربة أو مشتركة بين دعاه الوطنية المصرية والليبرالية وبعض دعاة الاشتراكية . والأصل هو الاشتراك فى معادلة النهضة والسقوط .

وكان عبد الله الطوخى نفسه هو الذى كتب ونشر « **محاكمة فأر** » عام ١٩٨٥ بعد أقل من عشرين عاماً بقليل على صدور رواية الحكيم « **بنك القلق** » ، وبعد أكثر من عشر سنوات من صدور « كرنك » نجيب محفوظ . وبغض النظر عن « أحجام » المواهب والخبرات والرصيد بين الكتّاب الثلاثة ، وبغض النظر عن المسافة بين جيل وجيل ، وبغض النظر أخيرا عن الرقعة الزمنية التى تفصل بين العمل الأول والأخير وما تعنيه من تراكم سابق على هذا العمل ، فإن أيلولة « مفهوم الكتابة » من حدّه الأقصى فى محاولة التجديد ، إلى الحدّ المبسط الذى تراجعت عنه المحاولة عند نجيب محفوظ ، إلى الحدّ الذى وصلت إليه تجربة الطوخى هو الذى يعنينا فى تبينّ استحالة تكرار المحاولة واستحالة معايشتها لمفهوم آخر للكتابة قام فى الأصل على أنقاض المفهوم الجديد .

توفرت للطوخى كافة سبل الاختلاف عن الحكيم ومحفوظ من حيث الإطار المرجعى للتجربة التى عالجاها فى روايتيهما : تيسر له البعد الزمنى عن الدال والمدلول ، وتيسر له أنه ينتمى إلى التكوين الواقعى للمثقف اليسارى الذى تخيله الكاتبان الكبيران ، وتيسر له أنه من الجيل الأوسط الأقرب إلى روح التجديد المعاصرة لتاريخ الكتابة . كنا نتوقع إذن أن نطل معه على مشارف رؤية جديدة لإشكالية القمع ، تخترق البنية الأساسية التى سبق للآخرين أن قاما بالبناء فوقها ، فماذا حدث ؟

بذل الكاتب جهداً خارقاً لتجديد البنية الروائية ، إذ شرع منذ البدء يدق أبواب الفانتازيا ، حين افتتح النص بأن « الفأر هنا فأر حقيقى وليس رمزاً ، والمحاكمة التى جرت له محاكمة حقيقية » (ص ٧) . ويسارع الكاتب إلى إفساد هذا المدخل منذ البداية أيضاً حين يقول : « ولابد أن نؤكد من الآن أننا لسنا حيال إحدى قصص العبث وشطحات الخيال » (ص ٨) . هذا الارتباك الشديد بين الوعد بالحلم الكابوسى والإيهام الشديد بالواقعية ، هو الذى يسبب شرخاً بنائياً بطول العمل وعرضه . كان « **الفأر** » شبيها بحشرة كافكا ، ولكن الكابوس الكافكاوى هو ذاته البنية الروائية بكاملها دون أى « نتوء » واقعى أو رمزى . أما فى « **محاكمة فأر** » ، فنحن برفقة إسماعيل يسرى الشاعر ، وكمال البدرى المحامى وأحمد رضوان المستشار والمناديبى الموظف الصغير ومنصور البنهاوى المجند الهارب ، وعرفان أبو الليل ، وحازم سعد الطالب والصحفى الناشىء ، وإبراهيم العلائى عامل النسيج فى « **زنزانة** » . والبداية « **لحظة نوم** » أو غيبوبة أولئك الذين أمضوا خمس سنوات فى « **سجن المحاريق** » النائى فى الصحراء ، لا يعنيهم من شئون الحياة سوى الإفلات من الفناء دون أمل .

نحن إذن إزاء « المثقف اليسارى » فى حصار القمع ، وليس الموظف الصغير أو الشريد أو عامل النسيج إلا من قبيل التعليقات البشرية التى تحيط « المعنى » بالهوامش . وسوف تبدأ الفانتازيا بظهور الفأر الذى يصطدم بالمناديبى أثناء نومه . ويدور الحوار حول مستقبل الفأر ثم الاتفاق على محاكمته . ومرة أخرى ما أبعد « **محاكمة** » كافكا عن محاكمة الطوخى ،

هى ذاتها المسافة بين « المسخ » والفأر . الشاعر الذى يذكرك بمثقف الحكيم هو الذى يحدس بأن الفأر جاسوس من نوع جديد أبدعته تكنولوجيا الأمن . وليست المحاكمة إلاّ محاولة للإقناع و «التشخيص » الذى ينتهى أولاً بتبرير المنطوق ، وينتهى ثانيا بتحول الفانتازيا إلى مجرد « تشبيه » . أى أن حوار المحاكمة لم يكن أكثر من مونولوج الشاعر ، لا يحتاج أصلاً إلى « التعدد » ، كما أن « اكتشاف » الجاسوس لا يستدعى لعبة الفأر إلاّ من قبيل تحويل النص من قصة إلى قصيدة هجاء . وقد أراد الكاتب أن يستنفذ السخرية الكامنة فى شخصية المناديبى الهامشية ــ الموظف الصغير ــ فجعل منه محاميا عن الفأر ، الجاسوس ، وإذا به فى النهاية هو نفسه ذلك الفأر الجاسوس . ما أكثر أوجه الشبه بين مونولوج الحكيم الذى أحاله عسفا إلى حوار وبين « محاكمة » الطوخى التى لم تكن أكثر من مونولوج ، وكذلك أوجه الشبه بين محور الجاسوسية فى « **بنك القلق** و « **الكرنك** » و « **محاكمة فأر** » وإن كانت الأخيرة أقلهم حظاً من حيث انفصام البنية الدلالية لدرجة التشرذم .

استخدم الطوخى منذ البدء مستويين متعارضين لمحاصرة « القمع » فى حالة تلبس . أما المستوى الأول فهو السجن أو الزنزانة ، ولكنه السجن العبثى ، فحازم الصحفى الناشىء لم يكن أصلاً فى المظاهرة التى أقتيد بسببها إلى السجن ، وهى سخرية من تطاول أجهزة الأمن . ولكن هذا التطاول يستمر فى حالة منصور المجند الهارب الذى يدخل المظاهرة بمحض الصدفة ، والمناديبى الموظف الصغير بسبب نكتة ، والمستشار أحمد رضوان من أجل المنصب ، والشريد عرفان أبو الليل من قبيل الخطأ . وهكذا فنحن فى « زنزانة » عبثية . وكان يمكن لهذا العبث أن يتخذ دلالته القصوى ، التى لا علاقة لها بإشكالية القمع ، بوصفها قاعدة بنائية . ويصبح « العبث » نفسه المحور الدرامى ، وليس القمع الذى يتحول هامشاً على هذا المحور . ولكن سخرية المفارقة العبثية لا تلبث أن تتوارى خلف المستوى الثانى ، وهو المحاكمة للفأر الذى لم يكن إلاّ قناعاً للجاسوس المناديبى . وهذا هو الفرق الحاسم بين الرؤية الثاقبة للحكيم ومحفوظ ، حيث يتحول « المناضل » إلى جاسوس فى آلية القمع ــ وما ينبثق عن ذلك من نظام دلالى ــ وبين الرؤية التبسيطية للجاسوس التقليدى فى « محاكمة فأر » . بل إن المحاكمة ذاتها ــ بوصفها نقيضا للزنزانة ــ تتحول إلى « سلطة » . ومن الممكن للسلطة أن تشكل تعويضاً خياليا عن واقع الحال ، لولا أن المحاكمة اتخذت مساراً معاكسا للتعويض أو الإشباع هو « الشكوى » من السلطة الأخرى . أى أنه كانت هنا فى المحاكمة ذاتها سلطتان حاضرتان ، إحداهما فى موقع التحقيق والأخرى فى موقع « الدفاع » وليس التخيّل ، وهكذا فقدت الفانتازيا ركنها الكين ، فالشاعر يروى قصته مع الجواسيس (ص ٣١ ــ ٣٣ و ص ٣٦) ، وتغيب العلاقة الفنية بين الفأر والمناديبى (ص ٣٨) ، فيغدو الفأر « اسماً » فقط للجاسوس ، نوعاً من الهجاء ، وتصبح اللعبة أن « الجاسوس بين الزملاء » أشبه ما يكون بلعبة الكراسى الموسيقية ، فيتناقض التخصيص مع التعميم ، وتغدو « الكلمة » فى المطلق الليبرالى هى الخلاصة المبسطة للإشكالية المعقدة فى آلية القمع . وهى ذاتها الخلاصة التى ينتهى إليها الحكيم ومحفوظ فى اختيار المثقف ، وبالذات المثقف اليسارى المشتغل بالكلام ، مما يوقعنا مجدداً فى ثغرة التناقض بين الصفة والموصوف . ولكن هذا الاختيار المنسجم مع رؤية الحكيم ومحفوظ بين المقدمات والنتائج يفتقد الاتساق فى قصة الموظف الصغير ــ المناديبى ــ ممثل الادعاء (ص ٦٥ ــ ٧٥) والذى ينتهى «اعترافه» بأن الأمر لم يكن لعبة (ص ٦٩) . وتنتهى القصة كما لو كانت الجاسوسية ترادف السلطة ولا علاقة لها بهوية الحكم ، فالمحاكمة لمن ؟ ربما كانت الاعترافات والحيثيات نوعا من التبرير والتطهير ، بحيث تعود الإشكالية فى موازاة النص وليست اختراقا له . لذلك أقبلت اللغة توصيفا خارجيا ، فالمونولوج داخل السرد ليس حواراً داخليا ، وتمتزج التركيبات الإخبارية الصحفية بالشعارات السياسية والاجتماعية فى تكوين إيقاعى بعيد عن التواتر قريب من التوتر الانفعالى غير المحايد ، إذ يتحول الراوى إلى « صديق الجميع » يداعب الذاكرة تشفعا للأقوال ، ويقف على حوافى المخيله متستراً بالأفعال .

وتلك هى النهاية التى وقعت لهذه الرؤية قبل عشرين عاماً من كتابة الطوخى لقصته . نهاية « مفهوم » للكتابة بلغ أوجه قبيل الهزيمة فى ١٩٦٧ ، وبينما كان هذا المفهوم على أيدى الكبار مظلة للتجديد ، أمسى بعدها كتابة خارج الكتابة مهما كان

صاحبها من الكبار أو غيرهم . كان المفهوم أكثر عمقا من الألوان السياسية الشائعة من يمين ويسار ووسط ، وأكثر غورا من المسافات الزمنية بين أجيال تلك الرؤية التوفيقية سواء فى الواقع الاجتماعى أو فى مفاهيم الكتابة . كان الانهيار شاملاً لأركان تلك النهضة فى الواقع والخيال .

غير أن ظاهرة جديدة كانت قد ولدت طيلة سنوات « المأزق » الذى واجه أصحاب معادلة النهضة ، إذ ظهر الجيل الذى تواضعنا على تسميته حينذاك جيل الستينيات ، قبيل الهزيمة وغداتها ، وهو الجيل الذى يمكن تسميته أيضا جيل الثورة المهزوم ؛ فهو ليس جيل الثورة فقط ولكنه جيل الهزيمة أيضا ، جيل الحلم والكارثة ، لم يكن من صنّاع الحلم ، فتلك كانت مهمة جيل الأربعينيات ، ولم يكن من صناع الكارثة فتلك أيضا كانت نهاية الأربعينيات ، وإنما كان ضحية الحلم والكارثة معاً .

ولأنه لم يكن من صنّاع الحلم ؛ فهو لم يكن من مهندسى معادلة النهضة التوفيقية ، بل كان الرادار أو زرقاء اليمامة وقد استشعرت فى وقت مبكر الخطر المقبل . وعندما تحقق الخطر لأن أحداً لم يصدق راحت تبحث وسط الأنقاض عن رؤيا جديدة . هكذا لم تحلّ معادلة جديدة مكان المعادلة القديمة ، وإنما كان البحث عن رؤى جديدة هو الانطلاقة الطليعية لجيل الستينيات . و « البحث » كان فى الواقع والفكر والفن على السواء . و « البحث » مفهوم فى الكتابة يضع كل شىء موضع « سؤال » : اللغة والإطار المرجعى ومستويات المعنى والنظام الدلالى جميعا .

ولم يكن مصطلح « جيل الستينيات » أكثر من أداة إجرائية للتفرقة بين أجيال الرؤيا القديمة للنهضة ومعادلتها التوفيقية الجاهزة الجواب ، وبين هذا الجيل الذى « يبحث » عن رؤى جديدة فى ظلام الهزيمة العاتية لتلك النهضة التى سقطت . ولكن البحث عن رؤى ظل روح الستينيات الباقية ، إلى يومنا ، مهما تعددت الأجيال الزمنية ، بحيث لم تعد الأداة الإجرائية المسماة بجيل الستينيات كافية أو قادرة أو مبررة فى استكشاف آفاق وتجليات البحث عن رؤى فى الكتابة خلال ربع القرن الأخير . لم تعد الستينيات جوابا على سؤال ولا أنجزت رؤيا متكاملة الأركان كتلك التى كانت ، وإنما أصبحت مناخاً لهزيمة مستمرة اكتسبت أجيالاً لا جيلاً واحداً ، بحيث انتفت الضرورة الأصلية لحصرها فى زمن نشأتها . ولأن « البحث » ظل عن رؤى ، لا عن رؤيا واحدة ، فقد تعددت الأجيال والبحث واحد ، أما الإبداعات فقد أمست عدداً لا يحصى من التباينات والتجارب لا يدل عليها « الجيل » الذى تنتسب إليه زمنيا . لم يعد التفرد بين جيل وجيل بل بين تجربة وأخرى وبين كتابة وكتابة .

وكان معظم الروائيين الجدد قادمين من أوساط اجتماعية مغايرة ، إلى هذا الحد أو ذاك ، عن مستويات البيئة الاجتماعية للجيل السابق ، إذ كانت أكثر تواضعا تشكل فيها المعاناة المباشرة نسيجا خشنا لسؤال حول حياة البيئة المبكرة وسؤال تلقائى حول حياة الفرد المثقف . وكانت ثقافة هؤلاء الوافدين من ريف الدلتا أو الصعيد أو الأحياء الشعبية فى العاصمة أقرب وأبعد ما تكون إلى « اليسار » المعاصر لهم من حيث الأفكار ، والثقافة الشعبية من حيث القيم ، وإلى الآداب والفنون المتمردة على الأصول الأكاديمية من حيث الجماليات والبنية المعرفية . وكانت « الرفقة » التى عرفها قطاع ضيق من جيل الأربعينيات ، حيث يتجاور الشاعر والتشكيلى والروائى والسينمائى فى « درب اللبانة » أو صالونات « الفن والحرية » أو مجلة « التطور » أو تنظيم « الخبز والحرية » ، هى الموروث غير المقصود أو غير المستهدف فى حياة الجيل الجديد بدءا من « الغورية » إلى « كتاب الغد » مرورا بالأتلييه وجاليرى ٦٨ والتنظيمات اليسارية التى ملات الفراغ الناشىء عن حلّ المنظمات الشيوعية الكبيرة بعد « الخروج الكبير » من وراء الأسوار بعام واحد (١٩٦٥) . ولم يكن انضمام الغالبية العظمى من أعضاء هذه المنظمات إلى « الاتحاد الاشتراكى » ، أفراداً ، إلاّ علامة فارقة بين جيل وجيل تضاف إلى العلامات الأخرى التى أفضت فى مجملها إلى الهزيمة بمعناها الشامل . كان الانضمام إلى « الاتحاد الاشتراكى » فى واقع الأمر اعترافا مبكراً بإخفاق الحركة الماركسية وما تحويه من « فكر » قاصر عن إدراك الواقع لانتسابه أصلاً إلى الفكر التوفيقى المبسط . وكان التسليم للحكم الشمولى إقراراً بالهزيمة الواقعية داخل الأسوار

من قبل أن تسفر عن نفسها خارجها . وكان ذلك مساهمة مباشرة فى « الهزيمة » التى وقعت بعد عامين للنظام والوطن ، ذلك أنها كانت مساهمة عملية فى تغييب الديموقراطية بإنهاء مفهوم المنبر المستقل عن منبر السلطة ومسح هذه السلطة التى عانوا فى سجونها الأهوال تبريرا من « المناضلين » بالمضى فى الطريق المضاد للديمقراطية . أى أن حل المنظمات الشيوعية فى حد ذاته كان إقراراً بواقع سابق على قرارات الحل ، ولكن انعكاسه على المجتمع الثقافى والسياسى تجاوز حدود الشيوعيين إلى علاقة السلطة القائمة بالمجتمع ككل . وهى علاقة « القمع » التى تعرضت بعد أقل من عام من الهزيمة (فبراير ونوفمبر ١٩٦٨) إلى أعنف مظاهرات معارضة من الطلاب والعمال والمثقفين لم تعرفها البلاد منذ عام ١٩٥٤ .

وهكذا كانت اعتقالات ١٩٦٦ فى أوساط الشباب اليسارى فارقة بين جيلين فى الرؤية اليسارية للسلطة والمجتمع . كان الجيل السابق قد انصهر فى بوتقة النظام الشمولى وانتهى به المطاف — كالجيل الليبرالى — إلى مسايرة النظام الوافد على أنقاض الهزيمة . أما الجيل الجديد الذى كان راداراً كزرقاء اليمامة يرى الكارثة قبل وقوعها ، فقد كان وراء الأسوار حين وقعت ، يدشن ولادته وشرعية البحث عن رؤى جديدة .

كان السجن والهزيمة المرتبطين زمنيا فى خط موصول بمثابة الإطار المرجعى الجديد الذى يحل مكان السد العالى والألف مصنع والإصلاح الزراعى وتأميم القناة والتمصيرو القطاع العام والجلاء البريطانى فى الإطار المرجعى السابق . وارتبط مصير العدل الاجتماعى بغيبة الديمقراطية فى الوصول إلى الكارثة . كان القمع من الآن فصاعداً أكثر شمولاً من السجن المحدد ، ولم تعد آليته مستقلة عن آلية السلطة بحيث تحولت الوسائل إلى غايات . السجن والهزيمة مدخل من ضلفتين ، خرجت الديمقراطية من إحداها والعدالة من الأخرى . وبقى « القمع » نظاما دلاليا مستمراً انطلقت منه الكتابة الجديدة عامة ، والرواية الجديدة خاصة ، باعتبارها البنية الأكثر اتساعاً وعمقا وقدرة على الحركة فى الظلام بحثا عن رؤى جديدة .

وليست مصادفة أن يشكل « القمع » محوراً رئيسيا فى الرواية المصرية — والعربية — على اختلاف اتجاهاتها ، محوراً يتخذ صفة الاستمرار والتراكم . وفى الرواية المصرية الجديدة على وجه الخصوص يشكل التراكم سؤالاً دلاليا و « بحثا » تركيبيا يبدع حداثة ذات سمات متميزة تشارك بطابعها الفريد فى حوار الحداثة العام على صعيد العالم . وهى بذلك تنفى المفارقة الكائنة فى بنية المعادلة التوفيقية للنهضة القديمة ، حيث كان استزراع « الشكل الغربى » — كما دعوه لأكثر من قرن — فى الأرض الوطنية يعنى غاية التجديد من المقامة إلى « الرواية » أو القصة أو المسرح . أما المفهوم الجديد للكتابة فلا يفصل بين شكل ومضمون ، ولا يستحضر « شكلاً » جاهزاً أو معدّلاً أو منقحاً من خارج البنية الشعرية للكتابة ذاتها . لا توفيق هنا ولا ثنائية . وأيضا ليس من « تأصيل » بمعنى استحضار صياغات تراثية قديمة وملئها بمضمون عصرى جديد ، فهذا النوع من التأصيل كالنوع الآخر من العنصرية ينبنى على استحضار ما هو خارج البنية الشعرية للكتابة على أساس الثنائية التوفيقية ذاتها . والمفهوم الجديد للكتابة قائم أصلاً على أنقاض الاستحضار الخارجى وثنائيته التوفيقية هذه .

ونحن نلتقى بالإطار المرجعى الجديد — السجن والهزيمة ، أو القمع المركب للإنسان والوطن — فى كتابة أحد أبناء الجيل المعتقل فى شتاء ١٩٦٦ حتى صيف ١٩٦٧ وهو جمال الغيطانى (١٩٤٥) الذى نشر مجموعته القصصية الأولى عام ١٩٦٩ ويتضح فيها أمران : القمع هاجس ملحّ للدرجة القصوى (راجع خصوصا قصة « **أيام الرعب** » و « **هداية أهل الورى لبعض ما جرى فى المقشرة**) . والأمر الثانى هو الحوار مع التاريخ المصرى من خلال مؤرخيه ولغته وشخوص وقائعه . ونتبين من الأمرين معاً أن هذه « القصص » القصيرة فى غالبيتها أقرب لأن تكون « مسودات » موجزة لأعمال روائية لم تكتب بعد . ونتبين كذلك أن الكاتب يكابد مشقة البحث عن رؤى جديدة عبر مفهوم جديد للكتابة .

وسوف تصبح « **الزينى بركات** » التى شرع فى الاحتشاد لها تفكيراً وكتابة بين عامى ١٩٧٠ و ١٩٧١ وقد باشر نشرها على حلقات فى المجلة الأسبوعية المعروفة « روز اليوسف » عام ١٩٧٣ ، ثم صدرت فى كتاب للمرة الأولى عام ١٩٧٥ اقتراحاً يصل إلى حد « المشروع » لحداثة روائية لا تعانى من حالة « الفصام » بين طرفى المعادلة القديمة ، حداثة لا تنفى ذاتها

خارج الزمن باستحضار « الغرب » بالرغم من الوجود الروائى لشخصية الرحالة الإيطالى أو باستحضار « التراث » بالرغم من الوجود الروائى لشخصيات ووقائع ولغات التاريخ . لم يكن هناك « استحضار » من خارج الزمن الروائى أو المكان الروائى .

ونحن بالطبع ، منذ البداية ، أمام العنوان « **الزينى بركات** » إزاء عنصرين تاريخيين ، أولهما الشخصية والآخر هو التاريخ ، ولكن هذا المستوى من المعنى يوجز فحسب الدلالة غير الشخصية غير التاريخية فالرواية ليست « عن » الزينى أو حوله ، كما أنها ليست « عن » المرحلة التى ظهر فيها الزينى . وإنما هى منذ البداية إلى النهاية رواية « القمع والهزيمة » بوصفها بنيةً دلالية واحدة . ومن هذا الافتراض الذى نقترحه ، لا تعود « **الزينى بركات** » قياساً للشاهد على الغائب ، فهى ليست إسقاطا تاريخيا على واقع معاصر ، وشخصياتها وأحداثها ليست أقنعة تاريخية . ولم يكن من المصادفات أن يتلاعب الروائى بالأزمنة التى حددها ابن إياس أو المقريزى ، وكذلك ببعض الأمكنة ، وأخيراً بإضافة شخصيات تفتقد الوجود التاريخى . لم يكن الأمر تلاعبا أو إضافة ، وإنما كان الكاتب يبنى الفانتازيا وأقنعتها . ليس الأمر هنا هروبا من رقابة كما كان فى المسرح المصرى إبان الستينيات ، حيث كان العصر المملوكى أو ألف ليلة وليلة أو الجاحظ أو السيد البدوى ديكوراً يسقط التاريخ على الواقع المعاصر (**السلطان الحائر ، الفتى مهران ، حلاّق بغداد ، بلدى يا بلدى . . الخ**) . وليس الأمر كذلك فانتازيا بالمعنى الشائع للخروج على المألوف فى قصص العجائب والخيال العلمى . وإنما نحن هنا فى حضور ــ وليس استحضار ــ بناء مستقل عن أية ضرورات ملزمة بالإحالة إلى « الواقع » خارج النّص ، ولا يتطلب هذا البناء إطاراً مرجعياً مباشراً كقارىء خفى أو كقيمة معيارية . أى أن الفانتازيا هنا لا ترادف « المحال » بمعنييه النقيضين : المستحيل وقوعه أو وجوده ، والمحال إليه فى الصيغة الأرسطية عن المحاكاة أو الصيغة الماركسية المبسطة عن الانعكاس . وهى أيضاً ليست « حلماً » تعويضيا أو متنبئا ، أو « كابوساً » . وإنما الإطار المرجعى الوحيد هو الإشكالية ذات المنظومة الدلالية داخل النص ، من خلال مجموعة من البنيات المتعددة لمستويات المعنى . إن العلاقة بين القمع والهزيمة هى الإطار المرجعى فى « الزينى بركات » وتغدو « الذاكرة » نظاما دلاليا تاريخيا أو تراثا يعاد إنتاجه أو تحويره أو إسقاطه على الحاضر . ويصبح « التكوين » الأصلى لقاعدة البنيات الذهنية هو « المخيلة » المتعددة المستويات من معانى : اللغة والزمان والمكان ، فلا وقائع سبق أن وقعت ، بل إنها تقع ، لا فى الحاضر ، بل إنها تقع فحسب كلما توافر التكوين الأصلى . لذلك لا تعود الشخصيات والأحداث والمواقف أقنعة للماضى أو الحاضر ، بل أقنعة للفانتازيا القابلة للتعميم والتخصيص فى آن . والفانتازيا لذلك ليست من الخوارق أو العجائب أو الخروج على المألوف ، وإنما قطع الحبل السرّى بين تجليات المألوف خارج النص والكتابة أو بين لغة الواقع وواقع اللغة .

تبدأ « **الزينى بركات** » بثلاث إشارات ، الأولى هى « ما شاء الله كان » فنحن برفقة سفر التكوين أو أسبوع التكوين حيث تتكون الرواية ، أو هذا العالم ، فى سبعة « سرادقات » . والسرادق إشارة إلى المكان ، ولكنه المكان ــ الزمان فى وقت واحد . إنه المكان المتزمن أو الزمان المكانى دون أية علاقة بين هذا الافتراض والفكرة القائلة فى الفلسفة الغربية بأن الزمان هو البعد الرابع للمكان . « ما شاء الله كان » أقرب للدلالة على أن التكوين الزمانى فى المكان هو الذى يمنح البنية الروائية وجهها العام المطلق من قيود التاريخ ووجهها النسبى المتفرد بخصوصية البيئة . ولأن البيئة ليست مجرد خصوصية مكانية ، بل تتسع لما هو أشمل ، فقد جاءت البسملة بعد « ما شاء الله كان » عنوانا دالاً على الهوية الثقافية ــ الحضارية للمكان . وتلك كانت الإشارة الثانية . أما الإشارة الثالثة فهى عبارة « لكل أول آخر ولكل بداية نهاية » . وهى على النقيض تماماً مما تدل عليه العبارة ذاتها فى خاتمة « **زقاق المدق** » أو فى عنوان « **بداية ونهاية** » لنجيب محفوظ . « **الزينى بركات** » تبدأ من مشارف النهاية ، فهى ليست نصا دائريا . وهى لا تستخدم « الفلاش باك » ولا تعرف شخصياتها أداة المونولوج فهى ليست نصا أحاديا ، وإنما هى نصّ مركّب من عنصرى التكوين الأصلى : القمع فالهزيمة ، من حيث هما عنصر واحد أو عنصران مجدولان فى ضفيرة واحدة . والرواية هى « حركة » الجديلتين أو عملية التضفير التى احتاجت إلى سرادقات سبعة ، وإلى التضمين

بأدواته المختلفة ، وإلى اللغة ذات العلاقة بالذاكرة والمخيلة ، وليس التاريخ أو التراث كما شاع عنها وعنهما .

« الزينى بركات » على هذا النحو بناء مركّب يعتمد أولاً على تعدد الأصوات بالتوازى والتقاطع ، وأيضا على القارىء الضمنى أو الصوت الخفى ، وكذلك على انتفاء الأصوات كليا بالصمت أو الكبت . وقد ابتكر الكاتب شخصية الرحالة الإيطالى داخل النص ليشير إلى الصوت الخارجى الذى يتلمس « الحركة » من بعد يزداد قربا بالتدريج . وقد ابتكر أصواتا داخل النص كان لأصحابها وجود تاريخى ولكن أصواتها هنا لا تدل مطلقا على ذلك الوجود القديم ، وإنما هى تشير إلى الصوت الداخلى الذى ينبثق عن « الحركة » من قرب يزداد بعداً بالتدريج . ثم عاد فابتكر أصواتا لم يكن لها أى وجود تاريخى سابق ، وإنما هى تشير إلى الصوت الداخلى ــ الخارجى الذى يواكب « حركة » النصّ من قرب وعن بعد على السواء . و« الأصوات » ليست الكلام المنطوق أو المكتوب فحسب ، وإنما أصوات الزمان المطلق والمكان النسبى . ولذلك كان الصمت هو « المكبوت » فى البنية الموحدة بين الزمان والمكان ، بوصفها ثغرات مفتوحة بين النقص الإيجابى والاكتمال السلبى .

« أرى القاهرة الآن رجلاً معصوب العينين » . والمفارقة أن صاحب الرؤية هو الرحالة الإيطالى الذى انتظر الفجر غير أنه لم يسمع ديكا واحداً يصيح . إننا نطل برفقة الصوت الخارجى على مشارف « الهزيمة » حيث كان الناس يتعجبون « لمهارة المحتسب ، قدرته على النفاذ إلى أدق الأمور التى تخص البيوت . وهذا ما لم يتفق لغيره قط » . ويسرد الصوت الخارجى الكثير من « الوقائع » التى تصوغ هذا المعنى ، وهى ليست أكثر من أصوات غائبة أنطقها الإيطالى تأكيداً لحضورها الآخر فى إشكالية القمع المرتبطة لزوما بإشكالية الهزيمة . « عين الزينى ترقب الناس كلهم رغم ابتعاده » . هكذا يتشكل السرادق الأول ، كأنه الأخير ، أو من النهاية كأنها البداية ، أو كأن النهاية كانت حاضرة دوماً فى البداية . هذا « ما جرى لعلى ابن أبى الجود وبداية ظهور الزينى بركات بن موسى ــ شوال ٩١٢ هـ » . يتكلم الصوت الخارجى للرحالة فياسكونتى جانتى بأصوات سعيد الجهينى والسلطان الذى قرر تولية الزينى وزكريا بن راضى كبير البصاصين وشهاب الحلبى الذى كتب تقريرا عن « بركات بن موسى » . ها هو ذا الإعدام لعلى بن أبى الجود المحتسب السابق ، وها هى الرايات ترتفع للزينى . يتمنع عن الولاية فيربح صوت الشيخ أبى السعود وصوت سعيد الجهينى وأصوات الناس ، ولكن صوتاً آخر يقول إنه دفع « ثلاثة آلاف دينار كاملة سلمها إلى الأمير قايت باى يشترى بها بركات منصب الحسبة » . تتداخل الأصوات فلا نميز بين الحقيقة والخديعة . ولكن هذا التداخل هو الذى يحمل الزينى إلى المنصب . هذا التداخل هو « الإجماع » واللاصوت فى وقت واحد . ولكنه فى الحالين الغامضين إحدى ركائز التوحد بين السلطة والقمع . هذا هو القارىء الخفى الذى يشير على نحو ما إلى أن القمع ــ والهزيمة بالتالى ــ ليست وافدة مع « الفرد » أو قادمة من « أعلى » ، وإنما صناعتها تتم بين « المجموع » من « أسفل » . وهى ، على ذلك ، بنية اجتماعية ثقافية يلعب فيها الشيخ أبو السعود والأزهرى سعيد الجهينى دوراً دلاليا فى قيادة الناس حول الزينى ، وهو الدور المزدوج حيث يعود كلاهما ، بثبوت القمع ، إلى وضع معكوس بعد فوات الأوان ، بالهزيمة . ولكن أية مفارقات بين « زينى » ابن إياس أو أبى السعود كما ورد فى البدائع وبين زينى الغيطانى أو أبو السعود أو زكريا كما وردت هذه « الشخصيات » فى الرواية تبتعد بنا عن روح النّص بل عن كينونته ذاتها . لم يكن ابن إياس أو القليل مما أخذه الكاتب عن المقريزى إلاّ تضمينا لبعض الأصوات ، وقد تخلت عن وجودها التاريخى ، فابن إياس أحد الرواة الذى يتدخل أحيانا فى خطاب الرحالة الإيطالى . ولكن جملة العلاقات التى تقوم بين النّص والتناص ، بين أصوات كان لها وجود تاريخى على نحو مختلف عن حضورها أو غيابها فى الرواية وبين أصوات لم يكن لها هذا النوع النسبى والجزئى من الوجود ، وبين أصوات وقعت على نحو مختلف عن وقوعها الروائى وأحداث أخرى لم تقع على الإطلاق ، من شأنه أن يلغى أية مقارنة ــ ولو بالتعارض مع ابن إياس ــ بين الزمن التاريخى والزمن الروائى ، وإن تشابها فى صيغة الأرقام والانتساب الفلكى . هذا « الزينى » فى رواية الغيطانى ذروة إشكالية للعلاقة بين القاعدة وقمة « السلطة » والقاعدة مجموعة من البنيات الاجتماعية والذهنية ، من بينها بنية السلطة الدينية

وسلطة الثقافة ، ففى حضور الشيخ أبى السعود صاحب الوجود التاريخى المختلف عن وجوده فى الرواية وفى حضور سعيد الجهينى الذى لا وجود له تاريخيا ، تتجلى سلطة الدين وسلطة الثقافة بوصفهما بنيتين متصلتين معاً ومتصلتين ببقية « القاعدة » من الناس . وهذه المنظومة هى التى ارتفعت بالزينى إلى منصب المحتسب وبقية المناصب ، فهى شريكة متساوية ، مع « مهارة الزينى » وما قيل عن رشوته للأمير فى صناعة « السلطة » . وبالرغم من أن الجاسوسية تحتل مركزاً مرفوعا فى بناء الرواية ، شأنها فى ذلك شأن الروايات التقليدية السابقة ، فإن الجاسوس الراحل جعفر بن عبد الجواد ــ أذكى من تولى منصب كبير البصاصين ــ قال للمتآمرين من الأمراء ذات يوم : « اقرأوا التاريخ يا ناس . أنتم عيون العدل ، أنتم العدل نفسه ، كيف تهملون ، كيف تدعون أمراً يفوتكم » ، فالسلطة من داخلها هى صوت العدل الذى « يستحيل » تحقيقه بغير القمع . هكذا تغدو الاستقامة الدلالية القصوى ، فالعدل ــ بمنطق هذه السلطة ـ يقترن بالقمع كوجهين لعملة واحدة . العدل مساواة مزدوجة : فى حاجيات الحياة والطاعة . العدل مساواة ضد المساواة . مساواة فى مبدأ إشباع الحاجات من دون المشاركة فى صنع القرارات . العدل حق وقهر . ولكن الغاية التى تبرر الوسيلة تنتهى بالوسيلة وقد أصبحت هى الغاية . تتحطم العدالة ولا يبقى سوى القمع . وهذه هى « الدورة » التى انتهت بالزينى بركات إلى الطغيان ، فالرواية تبدأ بما جرى لعلى ابن أبى الجود المحتسب السابق الذى حكم عليه والناس يرقصون ويغنون « احزن احزن يا حسود . . شالوا على بن أبى الجود » ، بينما كان الزينى يستقبل الدعوات ، فإذا به يعيد إنتاج السلطة الطاغية ذاتها ، لأن « العدل القامع » لم يبق منه فى الممارسة سوى القمع . بل إن الدلالة أكثر شمولاً : القمع يئد العدل . وحين ينفرد القمع بالسلطة فإنه يلد الهزيمة .

كان النداء الأول لأهالى مصر : « أمر مولانا السلطان بتسليم المجرم ابن المجرم على بن أبى الجود إلى ناظر الحسبة الشريفة الزينى بركات بن موسى ليتولى أمره ويأخذ حقوق الناس منه ويذيقه ما أذاق لعباد الله الفقراء » . وكان النداء الثانى عن العطار الذى باع الحلبة المخلوطة بالتراب الناعم فرأى الزينى « منفذ تعاليم الشريعة وحافظ حقوق الناس » تغريمه مائة دينار « والله منتقم من كل غشاش لئيم » . وكان النداء الثالث أن السلطان بعد أن أطلع على بيان من الزينى قد أمر بأن « تلغى الضريبة على الملح . . ويرفع احتكار الأمير طغلق للخيار الشنبر وسائر أنواع الخضار وأن يبيعه الفلاحون فى الأسواق بلا وسيط حتى تنحط الأثمان » ومن يضبط متلبسا بالمخالفة « يشنق بلا معاودة » . وتتعدد النداءات التى يرتب الكاتب مقاطعها على هيئة الشعر المرسل لتأخذ صوت النداء المحرض المشبع المبشر المنذر فى إيقاع يحمل هذه المعانى التى تبلور دلالة واحدة هى « العدل » . كان ذلك فى السرادق الثانى « شروق نجم الزينى بركات وثبات أمره وطلوع سعده واتساع حظه » مفتتحا بصوت الجهينى فصوت زكريا بن راضى ، خطين متناقضين متباعدين فى صنع « الزينى » ، ولكنهما يتقاطعان خلال الحركة من قطب إلى آخر ، يتبادلان الحضور وليس المواقع . ولكنه التبادل الذى كان فيه الجهينى الأقرب إلى الزينى الأبعد عن زكريا ، فإذا اقترب زكريا من الزينى ــ بعد طول حيرة وارتباك وغموض فى الوسائل والغايات ــ ابتعد الجهينى فى نقطة التقاطع المقبلة : إهدار العدل وإعلاء شأن القمع ، فيقوم الشيخ أبو السعود بتوبيخ الزينى الذى يواجه الجهينى أمام الجمع : أنت كذاب . نقطة التقاطع هى أن ينال أبو السعود جزاءه وكذلك الجهينى الذى يخطفون حبيبته لتزويجها من أمير سابق ويسجنونه ، ليخرج من السجن بعبارته التى تحمل الدلالة « آه ، أعطبونى وهدموا حصونى » ، فإذا كان السرادق الثالث « أوله وقائع حبس على بن أبى الجود » كانت النداءات والمراسم والتقارير التى تستعيد « القمع » فى بؤرة الزمان المتجدد لتصل بين النظام الدلالى والمستوى المركزى بين مستويات المعنى .

قبل ذلك تجدر الإشارة إلى أن الدرويش والشيخ فى أعمال نجيب محفوظ لم تختلف فى الستينيات عنها فى الأربعينيات باعتبارها ناطقا رسميا باسم « القدر » المفارق للطبيعة البشرية . أما الشيخ أبو السعود فى « الزينى بركات » فيحاول أن يكون صوتا للسلطة الخفية التى يمثلها الوازع الدينى فى الذاكرة الشعبية ، ولكنه يصطدم بالقول الجهير أنه ليس للمشايخ سلطة . كان ذلك ، وهو فى كوم الجارح بين أربعة

جدران . غير أن الكاتب لا يلبث أن يخرج به إلى العامة ــ الأمر الذى لم يقع فى « التاريخ » ــ ليقود الناس فى مطاردة الغزاة . والأرجح أن صورة عمر مكرم فى بواكير مصر الحديثة هى التى علقت بالمخيلة الروائية ، والكاتب يبنى الطريق أمام الشيخ أبى السعود من كوم الجارح إلى الشارع ، ولعل ازدواجية السلطة بين الدولة والشارع مأخوذة بكاملها من الخيال التاريخى لمصر الحديثة والمعاصرة أكثر كثيراً من انتسابها إلى الزمن المملوكى . ذلك أن الدور الذى لعبه عمر مكرم فى تولية محمد على واليا على مصر ، وبالتالى دور علماء الأزهر والشعب المصرى،أقرب إلى دور الشيخ أبى السعود وسعيد الجهينى فى تولية الزينى ناظراً للحسبة فى المقدمات والنتائج ، حيث إن محمد على عاد فانقلب على عمر مكرم والأزهر بسبب تصوره أنه العدل وهو يهدره ، وأنه الشورى وهو يقتلها . لذلك نفى عمر مكرم وحدد إقامته إلى أن مات ، وعرض رجال الأزهر لأبشع ألوان التنكيل . ولكن عمر مكرم هو الذى قاد المقاومة الشعبية وانتهى الأمر بسلطة محمد على إلى الهزيمة ، وإن بقى فى الحكم إلى وفاته . هذا التماثل بين ماهية السلطة المصرية فى بداية العصر الحديث وماهيتها الروائية فى « **الزينى بركات** » لا تجزم بأن الأخيرة جاءت معادلا موضوعيا للأولى ، ولكنها تنزع صفة القناع التاريخى عن الزمن المملوكى ولا تجعل منه إطاراً مرجعيا للكتابة . إن تكرار الظاهرة هو الذى دفع بها إلى أقنعة الفانتازيا التى اختارت عناصرها كأنساق معرفية فى نظام دلالى متعدد مستويات المعنى . ومن هنا فالشيخ أبو السعود فى « الزينى » لم يكن هو بأية حال الشيخ أبى السعود فى « ابن إياس » ، ولكنه البنية الدينية فى السلطة الشعبية التى يقال لها إنها ليست السلطة حتى تجيىء الهزيمة ، فيكتشف المهزومون أن بصيرتها الثاقبة رأت الهول قبل وقوعه ، وحين أقبل الهول كانت السلطة الأخرى تبحث لها عن موقع قدم بين أقدام الغزو . وهذه هى النهاية المأسوية لمشروع الزينى نفسه ، فما إنْ هزم السلطان الغورى فى مرج دابق ودخل آل عثمان مصر المحروسة ، وتم إعدام طومان باى فى باب زويلة ، حتى كان الزينى بركات قد عثر على مكانته الجديدة تحت رايات الغزاة . لم تعد السلطة وسيلة لغاية هى العدل ، بل أضحت هى الغاية والوسيلة معاً فى ظلّ الأجنبى . والمأساة على هذا النحو رابضة فى سفر التكوين لمصر الحديثة أكثر مما هى ناطقة فى خاتمة العصر المملوكى .

أما المثقف المناضل الذى تصل به سخرية المفارقة إلى حد المأساة الهزلية فى « **بنك القلق** » للحكيم أو « **الكرنك** » لمحفوظ ، بتحوله فى « **الآلة الجهنمية** » إلى جاسوس ، فإنه يتخذ عند جمال الغيطانى تركيبا آخر . وكما أسلفنا،فإن سعيد الجهينى لم يكن له أى وجود تاريخى أو شبه تاريخى . وما دام أصبح له وجود فى التقليد الروائى المصرى ــ والعربى أحيانا ــ فهو ظاهرة تدل على « انكسار الحلم » لدرجة التشابه بين إسماعيل الشيخ فى « الكرنك » الذى تحول إلى أداة فى آلة القمع ، وقد انتهكوا عرض حبيبته زينب ، وبين سعيد الجهينى فى « الزينى » الذى تحول هو الآخر إلى أداة،وانتهكوا بأسلوب آخر عرض حبيبته سماح . ولكن « الأداة » فى رواية الغيطانى صيغت على نحو أكثر تركيبا ، إذ عليه أن يرصد مجلس الشيخ أبى السعود لينقل أسماء الذين يناهضون الغزاة ، وعليه أن يسجل أسماء الشباب الراغبين فى الذهاب إلى الحرب . إنها مهمة « وطنية » إذن ، ولكن الوظيفة فى حقيقتها هى التجسس . والأهم هو الانضواء تحت لواء الآله الجهنمية للسلطة التى قال لرمزها الأخطر : أنت كذاب . ومن ثم فالصرخة الآتية من عمق الحشايا « آه ، أعطبونى وهدموا حصونى » أكثر شمولا من سخرية الحكيم ، وأكثف مأساوية من ميلودراما نجيب محفوظ ! ويترسخ هذا الشمول وتلك الكثافة من السياق المركب لآلية القمع التى تحصد الشعب فى مجموعه والوطن فى جوهره ، ومن العلاقات الدلالية المركبة بين « المثقف » الأزهرى والشيخ من جانب والزينى بركات وزكريا بن راضى من جانب آخر . لم تكن « التحولات » مبسطة ، ومن ثم كانت التجليات غاية فى التركيب . كان السرادق الرابع « وفيه يدبر الزينى والشهاب زكريا أموراً شتى » هو نقطة التقاطع التى افترق فيها الزينى عن الجهينى ، واقترب زكريا من الزينى . أما السرادق الخامس فهو البيان الختامى لاجتماع البصاصين من جميع أنحاء العالم للنظر فى « كيف يكون البصاص محبوبا من الناس » و « كيف نصل إلى معرفة الحقيقة الأولية » و « كيفية تطويع الظروف » ، اختتمه زكريا بن راضى كبير بصاصى الديار المصرية بقوله : « فما ذكرته أخيرا أخيلة تراودنا ، لكن عندما يصير الأمر حقيقة ، فسوف يقول بصاصو الأزمان المقبلة : انظروا ، كان أسلافنا أبعد نظرا وأشد عزماً » . ويذيل البيان بأربعة ملحقات تشدد رقابة البصاصين

الكبار على البصاصين الصغار . كانت الأجهزة مراتب يخضع لها الجميع بمن فيهم الأمراء وناظر الحسبة والسلطان . ولكن « المصيبة الكبيرة » وقعت ، فالسلطان الغورى دهمته عسكر العثمانلى ، وأشيع أن خايربك نائب حلب كان على اتصال بآل عثمان موالسا على السلطان ولكنه انهزم وهرب . وما لبث السلطان أن « فقعت مرارته » ومات فى الحال . و « لم يجدوا أمامهم إلاّ الشيخ أبى السعود ليقنع طومانباى بتولى السلطنة » وقيادة المقاومة لريح ابن عثمان ، فقد اختفى الزينى والغزاة على الأبواب ، والشيخ أبو السعود « يخرج يومياً إلى الخلاء يحمل المقاطف مع العسكر » . كان الزينى قد « بنى نظاما فى الهواء أوجده ولم يوجده » . وأيقن زكريا من الخديعة والتخفى أن « كلاً منهما مخلوق لصاحبه » . ولكن الشيخ أبا السعود هو الذى اعتقل الزينى فى بيته ، وقد وصلته الرسالة التى تحدد مواضع الأموال التى اجتناها الزينى بالظلم « ولكن ما للمشايخ وأمور السلطنة ؟ ما للنساك وأمور الدنيا ؟ » يتساءل زكريا بن راضى ويكتب إلى طومان باى ألا يشنقْ الزينى حتى لا يضيع المال « والبلاد فى أشد الحاجة إليه » . وتبدأ النداءات المرسلة كالنذير الشعرى ضد من يخفى مملوكا أو أمواله ، ومن يدل على مكان طومان باى له ألف دينار ، ومن لمح دراويش الشيخ أبى السعود الجارحى له مكافأة ، ثم « يا أهالى مصر ، لا يخرج أحد منكم بعد المغيب ، لا يرتدى أحدكم بعد المغيب لثاما ومن ضبط شنق ، يا أهالى مصر استكينوا استكينوا ومن خالف شنق » . لقد نزلت النازلة .

السرادقان السادس والسابع يحاصران بالمستوى الأخير من مستويات المعنى المركّب : هذا هو سعيد الجهينى فى كوم الجارح ، وذاك هو الزينى بركات ملثما لا يلتفت الناس إلى موكبه وقد عينه خايربك محتسبا من جديد . أما الجهينى فصوتان للغائب الحاضر ، للمكبوت والمنطوق . أولهما « يعرف طريقه إلى الوعر ، إلى كوم الجارح ، ينقبض قلبه مستقر النبل والرماح ، لم يخطئه هدف فى ساحة المعارك والطعان ومنذ رجوعه يود لو رآه مولاه ، لحظة لا قبلها ولا بعدها ، يسمع لهجته ، يعرف أى الأفكار تدور فى عقل مولاه حوله هو ، شخصه هو ، أتى الزمان الذى لا يعرف فيه الابن أباه . . . فى الهواء خمدة . . فى الهواء زمتة ، أهو الدخان الذى يظهر قبل قيام الساعة ؟ الجند الغرباء يغتصبون الأبكار على باب جامع المؤيد ، عند القبة التى انحنى فوقها مرات ومرات » . لم يذكر فى قبره ــ هكذا رأى السجن ــ ولم يذكر سوى الشيخ أبى السعود فى كوم الجارح . هنا ينطلق الصوت الثانى أن يذهب إليه : « لا تخف ، بالعكس نحن نريدك أن تعاود سيرتك معه كالزمن الأول تماماً ، نريدك أن تصبح محل ثقة : لا تنفره منك ، اذهب إليه ، ارتم على قدميه ، ابك ، ابك فعلا . . أنت ابنه الذى أنجبه ولم ينجبه » . و « ما نريده . . أن نعرف ثمين القول الذى يردده . آراؤه فى الناس . ما ينويه . هناك مريدون يذهبون إليه ، من هم ، إلى أين يذهبون ؟ . . هل يدخل عقلك أن الشيخ أبا السعود ، الشيخ الطيب الصالح الورع التقى يمكنه حمل سيف وذبح رقبة ؟ أنت أدرى الناس به . إذا كانت هذه نيته فعلا فهذا تغيّر لابد أن نعلمه لا لشىء (إلاّ) لنستفيد ونفيد . كيف يتحمل العمر الكبير الحرب والهجوم والكر والفر . لا تخبره عما نريد . أنت بهذا تنقل تعاليمه وحكمه إلى الخلق كلهم عن طريقنا » و « يا سعيد أنت قريب منّا . أنت منا . أنت بتاعنا » . ويتكرر الصوت الأخرس « أنت منا ، أنت بتاعنا » يكرره سعيد فى « صمت » . لم ينته الصوت بعد « لا أنت ولا أى مسلم مؤمن يرضى عما فعله ابن عثمان بنا . من هنا عزم الزينى بركات ، وبالمناسبة فهو يهديك السلام ويعتذر لك ، بوده لو رآك ، لكن عيون العثمانلية تندس حول بيته ، المهم عزم الزينى وتوكل على الله ، أن ينشىء جماعة تعمل فى السّر لا فى العلن ، جماعة من الشباب الشديد المجاهد أمثالك تقلق راحة الخنكار ، تهدم أركان الخيانة ، ما نطلبه منك يسير ، أن تقدم إلينا أسماء الشباب القادر ، الذى لا يتردد بالتضحية بذاته ، بنفسه ، ونضمهم إلى صفوف الجهاد ، أتفهمنى ؟ » ويتردد الصدى فى الصوت الصامت « يا سعيد أتفهمنى ؟ » . ولن نجد الجواب إلاّ سؤ الاً من نوع آخر فى عنوان السرادق السابع والأخير « آه ، أعطبونى وهدموا حصونى » . أما السرادق السابع فهو الخاتمة التى يسجلها صوت الرحالة الإيطالى الذى سمع عن ظهور الزينى بركات « قال بعض المشايخ إنه يحاول لمّ الشبان لمجاهدة ابن عثمان لكن أحدهم أبدى شكا فى مقصد الزينى . . وعلمت أن خايربك أبدى رضاءه على الزينى ، فعندما دخل الغزاة مصر كان الزينى فى بيته مغضوبا عليه من طومان باى

السلطان السابق ، وكان مجردا من كل وظائفه ينوب عنه فى أهمها أحد نوابه السابقين . . لم ينقض اليوم إلاّ وتحقق ما سمعت من أخبار قبيل العصر . سمعت المنادى يدق طبلا ، وقفت منتظراً ، رأيت ثلاثة جياد سوداء يمتطى كلّ منها فارس يحمل فى يده ميزانا وصنجا وعلماً رسم عليه شعار المحتسب سيفا مسلولا ، وخلفهم جواد أبيض ركبه الزينى بركات بن موسى ووراءه ركب شخص بدين لم أعرفه . الطريق خال ، الخراب الخفى ساع فى الفراغ ، الدكاكين كلها مغلقة ، حول الموكب الصغير فاحت رائحة نتن ، تطلع مارة قلائل ، أصغوا إلى دقات الطبل ، هزوا رؤ وسهم ، لم يتوقفوا ، حاذانى الركب ورأيت الزينى يضع لثاماً حول وجهه » .

يتكامل على هذا النحو سفر التكوين كما قرأه الغيطانى فى سبعة سرادقات ، حيث تحمل الذاكرة نظاما دلاليا قاعدته القمع وقمته الهزيمة . وتحمل المخيلة المعنى المتعدد المستويات من خلال اللغة والزمان والمكان . وتتبدى أقنعة الفانتازيا فى تعدد الأصوات وتداخلها . نوعان من الأصوات يشاركان فى صنع اللغة : الأصوات الصامتة كالصوت الغائب والقارىء الضمنى ، والأصوات المنطوقة . لذلك كانت هناك لغتان : لغة التضمين المركب من النداءات والمراسيم والخطب والتقارير . فهى لغة « الرواية » ، ولغة السرد للأصوات الصامتة والناطقة ، فهى لغة الروائى . وبالرغم من تناص اللغتين ، أو بفضل هذا التناص ، تشكلت لغة جديدة ليست تراثية أو تاريخية.كما شاع ، وإنما هى لغة خاصة بالروائى ، وهذا وجهها العام ، وخاصة بهذه الرواية تحديداً ، وهذا وجهها الفريد . وبالتالى فهى ليست اقتراحاً قابلا للتعميم ، ولكنها مساهمة كبرى فى شق عصا الطاعة على لغة الرواية التقليدية ذات البعد الواحد . وفى الوقت نفسه ، ولأن اللغة ترتبط حكماً بمفهوم الزمان والمكان ، فإن لغة « الزينى بركات » قد شقت عصا الطاعة أساساً على كل من الزمان والمكان التقليديين فى الرواية ذات الصوت الأحادى التراتبى الوصفى الخارجى المحال دائماً إلى « واقع » مواز .

يتحرر الكاتب من قمع اللغة الزمانية المكانية القديمة عبر المخيلة ومستوياتها المتعددة للمعنى ، فالقمع ليس « موضوعا » للكتابة كما كان الأمر فى السابق ، وإنما هو مستنفر فى « عملية » تحرر الكاتب الأسلوبية والبنائية معاً . هكذا تتشكل أقنعة الفانتازيا بديلا لأقنعة الماضى أو الحاضر فى تشابك الذاكرة بنظامها الدلالى وتعدد الأصوات وتداخلها . ويفاجأ القارىء الضمنى بأن « الزينى » نفسه صوت غائب طول الوقت باستثناء مرة واحدة حين أصدر مرسوما . ويتبادل الرحالة الإيطالى الوهمى وابن إياس المؤرخ الغياب والحضور ، كالعلاقة بين صوت الجهينى وصوت ابن راضى . وتتحرر لغة الكاتب بما تحمل من زمان ومكان بهذا الجدل بين المكبوت والمكتوب ، بين الصوت والصمت . خمسة مقتطفات « خطية » من الرحالة الإيطالى ، ولكنه صوت حاضر ، فاللغة المنفية التى كتب بها أتاحت للكاتب أن يفرج عنها بلغته . أما المراسيم والتقارير والنداءات فقد أحضرت هى الأخرى الأصوات الغائبة للسلاطين والبصاصين . زكريا بن راضى وسعيد الجهينى وحدهما يحضران ويغيبان فى أطول حيز زمنى وأعرض حيز مكانى . كبير البصاصين ينطق ويصمت ثمانى مرات ، وسعيد يحضر ويغيب ست مرات . نطق الصوت وصمته أو غيابه وحضوره على هذا النحو المكثف يشكل البنية الذهنية المتناقضة ، فسعيد وزكريا فى الواقع الروائى هما الطرفان الأساسيان اللذان يصوغان مثلثين ، قاعدة أحدهما إلى أسفل والأخرى إلى أعلى ، حيث تلتقى قمتاهما المعكوستان فى نقطة الافتراق . وكذلك الأمر على نحو مغاير بالنسبة للزينى والشيخ أبى السعود ، كلاهما صوت غائب طول الوقت باستثناءات نادرة فيبدو كلاهما كالظل . لكن هذين الصوتين الرئيسيين الغائبين هما اللونان اللذان يكسوان المثلثين المتعارضين بالدلالة المركبة للفانتازيا وحركة أقنعتها . الدلالة التى تستمد حيويتها من تداخل الأصوات الواضحة والغامضة بحثا عن الرؤ يا وسط الظلام .

هكذا ، شاركت « الزينى بركات » بلغتها الخاصة فى قراءة تكوين السلطة المتعددة الأوجه والموحدة النهاية بالقمع المهزوم . وكان كاتبها بذلك قد شارك فى تأسيس حداثة روائية على أنقاض المفاهيم التقليدية للتجديد ، وحداثة ارتبطت بموقع خاص فى الأرض الوطنية لتربح حق الحوار المتكافىء مع حداثات العالم .

بعد صدور « الزينى بركات » بعام واحد صدرت رواية « الهؤلاء » ـ ١٩٧٦ ـ لمجيد طوبيا (١٩٣٨ ـ) الذى يختار بدوره أقنعة الفانتازيا والتضمين لنسج نظامه الدلالى . وكما قرأ جمال الغيطانى ابن إياس فقرأنا نحن جمال الغيطانى ، كذلك قرأ مجيد طوبيا بعض صفحات مصر القديمة لنقرأ نحن مجيد طوبيا . والقارىء فى الحالين ليس راوية ، وإنما هو يقيم المسافة بين الواقع والفانتازيا . وبالطبع هناك فوارق عديدة بين أساليب « القراءتين » . ولكن المشترك هو مدلول « القراءة » مستوى من مستويات المعنى ، وتجسيماً للذاكرة الجماعية فى المفرد ، وإشارة إلى « المثقف » الذى تجلى عند الحكيم فى هيئة الخيال الشاعرى وعند محفوظ فى هيئة المحاكاة للواقع . ولكن المثقف عند هذين الأخيرين ، وبرفقتهما عبد الله الطوخى ، يشكل بنية أساسية ، بينما هو فى سفر التكوين عند الغيطانى وطوبيا يصوغ صوتا بين أصوات هى ذاتها أقنعة الفانتازيا .

فى البدء كان القمع ، هذا ما تجمع عليه دلالات المرحلتين الكلاسيكية والحديثة فى الرواية المصرية ، ولكن التكوين الذى يشتمل على القمع ـ الهزيمة ، هو الذى يمنح الحداثة جمالياتها الخاصة البعيدة عن الثنائية التوفيقية فى المرحلة الأولى ، حيث ينعدم المونولوج المنقسم تعسفا إلى سرد وحوار كما هو الحال فى مسرواية الحكيم ، وينعدم التوازى بين الصوت والراوية كما لاحظنا على « كرنك » محفوظ فى أحاديتها . هناك تداخل بين الأصوات فى عمل الغيطانى لا ينفرد بأحدها الراوية ، بل ليس من راوية واحد . وفى « الهؤلاء » هناك راوية ، ولكنه الصوت المضمر فى القارىء الخفى ، وليس مفارقا لبقية الأصوات « المسرودة » . ومن ثم تغتنى المنظومة الدلالية بمعنى القمع الذى يتجاوز مطاردة الأمن إلى مطاردة العدل .

غير أن « القراءة » فى عمل مجيد طوبيا هى المحرك الدلالى ، فسوف نكتشف أن الرواية قد بدأت بقراءة الراوية لكتاب بلغة ديار « إيبوط » يقول « إن دوران الأرض حول نفسها يحدث فى اتجاه مضاد لدوران عقارب الساعة » . نحن إذن فى قلب الفانتازيا من اللحظة الأولى ، ولكنها الفانتازيا الموازية التى اقتربت بالنص فى مواضع عدة من « الإسقاط » بسبب أحادية القناع و « حتمية » استدعاء التطابق بين النص وخارجه . ولكن الكاتب يخفف من وطأة هذا التطابق بالاعتماد على تداعيات الأقنعة التى تخترق النص بأدوات الكاريكاتير والتضمين الذى يعانق الذاكرة بالمخيلة . تعطل هذا الاختراق بعض النتوءات التى تبدو زوائد الإحالة إلى « الواقع » . فالإشارة إلى أحد أدباء إيبوط نصف المعروفين وشيوع ساعات التسجيل والأقلام الخاصة بالتجسس ومعاونة بعض المثقفين لأجهزة الأمن ومداهنة البعض الآخر لسلطة الحكم ، كلها إشارات تخرج بالسياق أحيانا عن إطار الفانتازيا التى كان يمكن استخراج الإشارات ذاتها من أدواتها الخاصة وليس بالإحالة الضمنية إلى « الواقع » ، مما كان يسلخ من الفانتازيا أقنعتها .

وقد اختار الكاتب « إيبوط » مكانا فانتازيا يحرره كليا من آلية الإحالات أو التوازى ، ولكن هاجسه فى الربط بين المكان الخيالى والمكان الواقعى هو الذى أوقعه فى التناقض بإخلاء النص من كثافة الدلالة وتركيب المعنى ، لدرجة اضطرار الكاتب إلى القول بأن « هذه الرواية لم تقع هنا ، لم تحدث الآن ، وإنما حدثت أحداثها إبان زمن غير مؤكد وفى بقاع غير معروفة . . لذا لزم التنويه » . وبالطبع ، فهو تنويه عكسى تماماً ، يلفت نظر القارىء ويتحاشى الرقيب ـ وهو أيضا قارىء ـ ولكن على حساب الكتابة .

تلتفت عيون الأمن إلى حامل « المعلومة ـ المقروءة » عن دوران الأرض فى اتجاه مضاد لدوران عقارب الساعة ، بمجرد أن يلجأ إلى جهاز الإعلام . وبالرغم من المستوى المباشر للمعنى فى هذه « القراءة » التى تؤكد تخلف إيبوط عن العصر ، فقد شاء الكاتب أن يستفسر منه أحد الهؤلاء عن « مسألة أن ديار إيبوط السعيدة تسير ضد الزمن وليس معه » . وهذا تخفيف حاد لكثافة المعنى الذى تحمله على نحو أعمق الدلالة التالية أثناء تعقب « الهؤلاء » له ، فقد رأى فى ميدان كبير « آلة الزمن الموسيقية الضخمة ، وتحركات عقاربها تجرى على عواهنها ، وأصوات موسيقاها صخب وضجيج . . وقلت ، تدهورت آلة الزمن الموسيقية بعد أن كانت أعجوبة فى الدقة » . بهذه الأداة فى تجسيم الدلالة يكتسب التخلف معناه الزمنى . وكذلك الأمر فى تشابه الجاحظة عيونهم من الذين

يراهم بجانبه فجأة يجيبون على ما يفكر به سراً ، فإنها أداة حية فى تجسيم الهؤلاء ، وأيضاً حين يأخذه أحدهم لزيارة المتحف المصرى ويتوقف به عند مومياء توت عنخ آمون ، فهذا هو المفتتح الدلالى للتناص الذى يتخلل بقية الرواية من صفحات التاريخ الفرعونى . والأداة هنا للمفارقة ، وليس المقارنة ، حيث إن الذى قاده إلى المتحف ، من الهؤلاء . بينما التناص ، الذى سيجىء ، يشكل تناقضا قاسيا مع البنية التى تمثلهم . هكذا يعود إلى جلسته الأولى فى الميدان الكبير « عند آلة الزمن الموسيقية التى عطبت حيث وقف الجاحظ « العينين » يودعنى : وبخصوص دوران الأرض هل أنت متأكد من أنها تدور أصلاً ؟ » . أما حين ذهب إلى مؤلف « الاكتشاف » بأن الأرض تدور فى اتجاه مضاد لاتجاه عقارب الساعة فقد كان الجواب هو الكلب الضخم الذى كاد يفترسه . وحين أراد أن يستفسر عن الأمر من جمهور أحد منتديات كرة القدم كاد أحد الفريقين أن يمزقه . وفى جميع الأحوال كان الجاحظ العينين الذى لا يدل على شخص بعينه هو الذى « يفسر » له ما يحدث . إنها القراءة الأخرى للمعنى الذى يبحث عنه .

ليست الجاسوسية إلاّ خيطا واحداً فى نسيج الرواية ، تفضى إلى القمع حقا ، ولكنها ليست مستهدفة بحد ذاتها ، كأن يتحول المثقف ــ المناضل إلى جاسوس تجسيدا لآلية القمع الجهنمية فى أعمال الحكيم ومحفوظ والغيطانى . ولعل مجيد طوبيا قد ركز على منظومة الجاسوسية مباشرة تركيزا بنائيا واضحا ، ومع ذلك فهى مجرد عنصر بنائى يشارك فى صناعة النظام الدلالى الأكثر شمولاً من التجسس . وحين كان لابد للراوية ــ القارىء أن يقف أخيراً أمام القراءة المضادة ، كان عليه أن يستمع لأحد الهؤلاء « لماذا أنتم قلقون هكذا أيها الشباب ؟ لكل إنسان تهمة ، ولكل تهمة أدلتها . . دع القلق وانهض معنا ، وصدقنى بأن لكل إنسان تهمة وأن لكل تهمة أدلتها » . ولم ينس صاحب الصوت أن يختتم « الوقت من ذهب . . وراءنا غيرك » . لكل مقروء قارىء ، فالقراءة والقراءة المقابلة يكونان النص ، والقراءتان متداخلتان عبر التناقض والتناص . وكما أن الهؤلاء مفردة وجمع ، كذلك الراوية ــ القارىء ، فهو مفرد وجمع ، وكذلك الأزمنة والأمكنة ، الجميع يتبادلون القراءة . وسوف نلاحظ أن « القطار » سوف يتخذ دلالة لم تكن قائمة فى الرواية التقليدية من قبل ، فهو هنا سفر التكوين من سبعة فصول ، وعربته السابعة ذات دلالة خاصة ، ومحطته الأخيرة فى الفصل السابع ذات دلالة أكثر خصوصية . ومن الطبيعى أن نرى الفرق كامنا بين سرادقات الغيطانى السبعة الدالة على الزمان والمكان فى تداخل يشى بمنظومة القمع والهزيمة ، وبين فصول طوبيا السبعة الدالة على سفر التكوين مرادفا للموت . ولكن المشترك ، خارج اللغة الروائية ، هو تأسيس الذاكرة الجماعية على قاعدة المخيلة الحديثة ، فالخلق مزدوج الدلالة : « الإله » أو السلطة الخارقة والمفارقة للكائن الذى قيل له كن فكان ، و« الكينونة » التى كانت بالقمع فماتت أو هزمت .

هذا هو إذن « الرجل المضغوط » الذى يوجز مكتبه نقطة الانطلاق إلى القطار ، وقد صاغه الكاتب على هيئة كاريكاتيرية تجسم سلطة الهؤلاء : صورة الديجم حاكم البلاد تغطى الجدران والتليفونات « السبعة » وجحوظ العينين والتصوير السرى الذى يفصح عن « قلق » الماثل أمامه . ويتخذ « القلق » فى فقرات عديدة وجهاً مغايراً لوجه « القلق » فى عمل الحكيم ، وأيضا الفتاة الواسعة العينين التى تتراءى لصاحبها المتهم دون أن نراها . ويفصح « المضغوط » عن المكبوت فى آلية القمع من خلال الحوار ، الأداة الرئيسية فى تحميل اللغة ظلال المعنى . « حتى الآن لا نعرف ما تهمتك على وجه التحديد . . لكن من المؤكد أنك متهم » والهؤلاء عيون فى كل شبر من أركان إيبوط الآمنة وآذان فى أبواب البنايات وتحت أسرة النوم . والاتهام هو سلوك « قد خرج عن حدود المألوف » . والأمثلة على « صدق » هذه الصورة فى تناول اليد . ولأن « الوقاية خير من العلاج » ، فلابد من التأكد أن « ماضى » الماثل للاتهام يخلو مما يثير الشبهات ، فقراءة ما كتب عن دوران الأرض المضاد لاتجاه عقارب الساعة والإلحاح فى معرفة « الحقيقة » لا يخلو من الشبهة وضرورة التثبت من « الماضى » ، فكل الأمور يمكن أن تكون خاطئة وصائبة فى الوقت نفسه . لذلك لابد من القطار الذى يقول « الحقيقة » .

هذه قراءة الهؤلاء لأنفسهم ولغيرهم ، والقطار نفسه قراءة مزدوجة ، قراءة القارىء وقراءة المقروء . لذلك كان

هنـاك « خطان » فى جميـع المحـطات بـاستثنـاء المحـطة قبـل الأخيرة ، حيث أصبح الخط « منفرداً » .

الواقعة الروائية إحالة إلى الواقع حيث كان يؤخذ المشتبه فيه أو المتهم ـ البرىء إلى طول البلاد وعرضها لتتثبت إدارة الأمن العليا من مخافر البلاد كلها أنه ليس مطلوبا فى أية قضية أخرى . هذه الإحالة مجرد إطار خارجى للقطار القـارىء ـ الـذى هو ليس رحلة أو سفـراً ـ وإنما هـو الإطار الـداخـلى للتناص . كانت المدن تقام عادة حول ينابيع الماء والأنهار وعلى جانبى وسائل المواصلات ، أما نظرية الهؤلاء الجديدة فهى أن المـدن تقام حـول المخافـر رمـز الأمـان . والمنـدوب المـرافق للراويـة ، القـارىء الخفى ـ المتهم يشـرح هـذه النـظريـة بحمـاس ، وعندمـا يسـألـه هـذا المتهم البـرىء عن الـذين اصـطحبهم من قبل يجيبـه « جميعهم أمثـالـك » . ويـلاحظ المتهم ، القارىء أن رصيف المحطة يكتظ بـأزواج كثيرة من الرجال وأزواج من النسـاء ، الرجـل مع الـرجل والمرأة مع المرأة ، ويدرك عـلى الفور أن أحـد الرجلين من الهؤلاء وأن إحدى المرأتين من الهؤلاء ، وكأن سفينة نوح قد انقلبت ولم تعد تضم ذكراً وأنثى من الكائنات ، بل انقسمت الدنيا إلى متهمين أبرياء فى جانب والهؤلاء من جانب آخر ، وإذا كانت المخافر التسعة والثلاثون قد أيدت براءة المتهم ، فإن كلاب المخفـر الأربعين لم تتخلف عن الشهادة ذاتها . وكدلالة رقم سبعة فى سفر التكوين ، فإن الرقم أربعين المأخوذ عن الطقس الفرعونى بعد الوفاة ، يستمد مدلوله الروائى فى المدخل إلى التناص مع الرمزين المصـريين القـديمين ايبؤوروالفـلاح الفصيح والـرمز التاريخى لرمسيس الثانى . هنا لا يعود الرقم الأربعون « بعد » الوفاة ، وإنما يغدو المخفر الأربعون « قبـل » أن يصبح الخط الحديدى منفرداً كالنبوءة لسكة الندامة « اللى يروح مايرجعش »

لذلك تبدأ « نقوش المخفر الأربعين » ـ المدخل التمهيدى إلى التناص ـ بعنوان فرعى صغير « فى البدء » وبعدهـا مباشـرة « وجدت الزنزانة صغيـره معتمة » . وفى اللحـظة عينها التى تكررت سابقا ولاحقا تتراءى الحبيبة ذات العينين الواسعتـين « كم أحن إلى همسات حبها وأناملها الناعمة تداعب شعرى فى ود . . لكنى تخوفت من تلميحات الرجل المضغوط عنها ، ومن صورها التى يحتفظ بها داخل المظروف » . هذا الكائن الذى يظهر دائماً كالتجلى الخارق لحظة المحنة ، والـذى بشترك فى رؤ ياه القارئان المتقابـلان ـ الهؤلاء والمتهم البرىء ـ سـوف تتراءى له مـرة وأخرى فى القـطار المحاذى ، ضمن راكبـات الدرجة السابعة التى تحمل المتهمات المشتبه فيهن اللائى يقمن بالطواف عـلى المخافـر مثله . إنها هى وليست هى . ولكنها « هى » التى تظهر فجأة وتختفى فجأة فى سياق المصير المشترك ، إنها « المطلوبة » قبله وبعده ، جزء منـه لايتجزأ ، ولكنهـا فى التناص مع مصر القديمـة تصبح الكـائنة فى التضمـين وجهاً حاضراً لمصر ذاتها عبـر الأزمنة . إنها اللحـظة الوحيـدة التى تكشف خلالها أقنعة الفانتازيا عن وجه النص . كان التضمين الأول فى النقش المحفور داخل الزنزانة « انظر ، فى البدء كذب الـديـاجم » . ومن الآن فصـاعـداً يستخـدم الكـاتب هـذا المصـطلح ـ المفردة « انـظر . . » . فالـرؤ ية التى ينبـه إليها المصرى القديم شاعرا كان أو فلاحا فصيحاً ، تتحول إلى أداة حديثة للنظر « وسط الظلام » ، وظلام الزنزانة فى هذا المعنى جزء من الظلام الشامل ، فالعجوز الذى نقش الكلام المحفور « انظر ، فى البدء كذب الدياجم » يرى نفسه فى الظلام حاضراً « منذ الأزل » فهو المستمر استمرار الحبيبة الواسعة العينين ، وقد كانت له مثلها تماماً ، لذلك استمر فى الحفر « فى البـدء كذب الدياجم ، ثم الملاك والتجار ، ثم الساسة والمثقفون . . انظر ، ففسدت الرعية وعم الفساد بأرجاء البلاد » . ويضرب مثلاً برمسيس الثانى الذى كان يكذب ويكـذب حتى صدقـه الآخـرون من المعاصـرين لـه والقـادمـين من بعـده . ونفى «الحقيقة » هو الذى أتى بالعجوز إلى هذا « الجحـر » فى هذا المخفر ، وهو نفسه الذى يضع كل متهم فى العربة السابعة من القطار . هذا النفى للحقيقة هو نفسه على الوجه الآخر نفى للحبيبـة التى يقتنى صـورهـا الهؤلاء بينـما هم يعـزلـونها عن عشاقها ، بل إن الزنزانة والقطار والخط المفرد هى الأسوار التى تمنع هذا العشق ، ومن ثم فالحقيقة هى الحبيبة ذاتها المسموح لها بالتجلى فى الخيال المفارق ، والممنوعة أصلاً من التحقق أو التجسد . ولكن الكاتب يمنع هذا المستوى من المعنى أن يواصل جريانه فى التواتر السردى ، ويعرى الفانتازيا بكثافة أقنعتها الشعرية حين يعمد إلى الحوارات التى تحيل الدلالة إلى مستوى أحادى مسترسل فى الارتباط بالمرجعية الواقعية . وهكذا يعود مـرة أخـرى إلى أحـوال المثقفـين خـارج النص بـأسلوب

« الإسقاط » المباشر الذى يمزق أحيانا أوصال البنية المركبة للنظام الدلالى فى النص . وهو الأمر الذى يؤثر على التضمين ،فالأجزاء المنسوبة إلى إيبوّر والفلاح الفصيح تمنح كامل طاقتها للتعبير عن ما هو أكثر تركيبا من هذا التعليق « إن الانهيار النهائى للروح المصرية جاء مع إنكار الحكام على الناس حق الكلام » . وإذا كان توفيق الحكيم قد اقتصر على هذا المعنى ، دون تضمين ، فى « بنك القلق » ، فإن إيبوّور والفلاح الفصيح يقولان ما هو أعمق ، الأمر الذى سق لنجيب محفوظ فى محاولة التجديد خلال الستينيات أن وظفه خير توظيف فى « ثرثرة فوق النيل » . وهناك نوع آخر فى عمل طوبيا يمكن تسميته بالتناص الكاذب ، حيث يفترض الكاتب ـ بالإحالة إلى المرجعية الواقعية الخارجية ـ ما ينسبه إلى التاريخ القديم لمجرد « الإسقاط » المباشر أو قياس الشاهد على الغائب . ولكنه فى الوقت نفسه يدفع العجوز سجين الجحر إلى مستوى آخر من المعنى فيزداد تركيبا على هيئة قاضى كان يحكم بالعدل فطردوه من العمل ، ثم أصبح هذا « الطواف » فى القطارات يركبها من أول الخط إلى آخره وبالعكس ، دلالة على الدائرة المغلقة التى أحيل إليها فى الاستيداع . حكم فى قضايا ثلاث بالبراءة المشروطة : قضية سرقة أبلغ فيها الموظف الصغير عن سرقات رؤسائه فكان نصيبه خصم نصف شهر من مرتبه ، ولم ير بدا من سرقة ما يساوى المبلغ المخصوم . حكم القاضى ببراءته حتى يحاكم رؤساءه فيعيد محاكمته . وقضية بغاء اتهمت فيها امرأة ينم وجهها عن سوء التغذية ، بينما يسكن القاضى فى عمارة فيها خمس عشرة شقة مفروشة مملوكة لبعض أصحاب المناصب مع أن الشقق تدار لأغراض مشبوهة . وحكم للمرأة بالبراءة إلى أن يستطيع حبس الكبار ، وحينذاك يحبسها . أما القضية الثالثة فكانت جريمة قتل ارتكبها فلاح أزهق روح موظف جمعية السماد والبذور ، وكان قد أعطاه بذوراً فاسدة أنبتت زرعا هزيلا ، وأعطاه سمادا مغشوشا قتل الزرع الهزيل ، فما كان من الفلاح إلاّ أن قتل الموظف . وحكم القاضى ببراءة الفلاح الذى حقق « العدالة » . وجاء نصيب صاحب هذه الأحكام بالفصل من منصة القضاء . لقد جاء اختيار « القاضى » المتجول داخل القطار ، يتبادل الأوراق المنزوعة من تاريخ مصر القديمة مع المتهم ـ البرىء ، بصفته قارئاً ومقروءاً ، قراءة مزدوجة ، تناص مشخص وتناص الكتابة كالعجوز والحفر على جدران الزنزانة ، دائرة مغلقة تزيد البنية تركيبا . وراحت الحبيبة النائية تتراءى فى « الألم » الذى عاوده على مصيرها ، وهى من راكبات القطار الاحمر ، وقد أصبح الآن الخط الحديدى منفرداً ينذر بالذهاب دون إياب . وفى الورقة التى كان بها الساندوتش ملفوفا ، أقبل التوارى ـ وليس التناص ـ بين ما جاء فى الجبرتى عن إحدى الكوارث التى جعلت الناس يرونها « يوم القيامة » والكوارث التى لاحت فى أفق مصر المحروسة . هذا هو المخفر الأخير فى الصحراء البعيدة . والسؤال الذى يردده المندوب وقد سبق للرجل المضغوط ، هو الدائرة المفتوحة على كل الاحتمالات : أصواب هذا أم خطأ . وينفر الكاتب نهائيا من القيود التى تفرضها أقنعة الفانتازيا ، فينطق المندوب بأن المخفر الصحراوى بين الرمال خصصوه لسجناء الرأى ، قريبا من الهواء النقى وبعيدا عن القراءة المؤذية للعيون . كان سجين الجحر قد أوصاه بأن يحارب « الأوساخ » بطريقتهم ، وأن لا فائدة من اكتشاف العبرة بعد فوات الأوان . وكان لابد لواسعة العينين ذات الهمسة الأسرة أن تعاود الظهور فى أحلامه المقهورة لحظة المحنة فى عنوانها هذا المخفر هو « الأخير » محطة النهاية . وكان المندوب قد أخبر المتهم الذى حصل على براءة المخافر الاربعين أن السابقين جميعا « مثله » ، وفى هذه المرة حدد له أن الرجل الأخير الذى اصطحبه كان وديعا طيبا مثلك تماماً » ، وما إن وصل إلى هنا بعد مئات وآلاف البراءات التى حصل عليها أمسك به الضابط صائحاً صيحة الفوز « لقد كنت أنتظرك أيها المجرم . لا أحد يفلت . . لا أحد » . كانت الوداعة والطيبة قد صنعت « المماثلة » بين الاثنين ، فليس المخفر الأربعون إلاّ الاحتفال المأتمى المسبق ، لأن هذا الاحتفال لن يعود ممكنا بعد وصول المتهم ـ البرىء إلى المخفر الصحراوى حيث فوجىء « بما هو موجود أمام الباب الحلفى ، عدد كبير من الأحجار الضخمة الملقاة فوق الرمال وعلى مسافات شبه متساوية » إنها تبدو أشبه بشواهد القبور ، يهمس ، فيعترف له المندوب ـ إضافة إلى الطيبة والوداعة ـ بالذكاء . ولأن منطق الهؤلاء المراوغ يحدد القراءة بأكملها فى السؤال « أصوابٌ هذا أم خطأ » ، ولأن الخط بين الصواب والخطأ متكافىء ، فإنه عند « تخيير السابقين لك بين البقاء هنا أو العودة اختاروا المكوث » خشية

تكرار الرحلة الطويلة المرهقة : « لقد فضلوا جميعهم البقاء هنا عن خوض تجربة الإياب ، والمواطن حر فى ذلك » بالرغم من أن خطاً حديديا للإياب لم يكن هناك . لم يكن ثمة مفر من أن يتبع المندوب عبر عتبة الباب الضيق الخفيض ، فإذا عاوده السؤال عن تلك الأحجار فوق الرمال طلب منه أن يتبعه ، حيث الظلام وفقدان الرؤية وحشرجة الأنفاس والأصداء المزلزلة : « كما قلت أنت أيها الوديع الطيب ، فهذه الأحجار هى بالفعل شواهد قبورهم . . قبورهم . . قبورهم . . هم » . ونلاحظ أن صيغة الخاتمة هى الجمع الغائب ، أما الحاضر المفرد فلن يكون صاحب الكلمات الأخيرة . مندوب الهؤلاء هو صاحب الكلمة ، فالقطار الذى يرادف السفر يرادف الموت . الموت الذى يجىء مفارقاً لبراءة المتهم . والقطار الذى لا يرمز إلى « رحلة » هو متحف التضمين الذى يشى بالقمع الذى يصل بالهزيمة إلى حد الموت . للقطار إذن نقطتان للبداية ، أولاهما الزنزانة وعجوز الجحر الذى ينقش التناص على الجدران ، فهو القطار الممتد من مكتب الرجل المضغوط فى الحاضر ، والعجوز السجين « منذ الأزل » هو الماضى الحاضر . والنقطة الأخرى ، داخل القطار ، هذا القاضى المحكوم عليه بالدوران حول نفسه كدوران السيد والفرفور عند يوسف إدريس . ولكن هذين يبحثان عن حل للخروج من الدائرة المغلقة ، أما قاضى الهؤلاء فدائرته محكمة الإغلاق . والمفارقة أن « الفرافير » يبحثون عن عدالة كونية ، بينما القاضى عند مجيد طوبيا يبحث عن العدل النسبى فى « إيبوط » وليس فى العالم .

إن البحث عن رؤيا يصوغ الرواية على هيئة سؤال هو المحرك الرئيسى للنظام الدلالى : لماذا تدور الأرض فى اتجاه مضاد لاتجاه عقارب الساعة ؟ والموت ليس « عقوبة » الهؤلاء لمن يجرؤ على السؤال ، بل هو « نهاية » إيبوط ذاتها طالما مضت فى طريق معاكس للزمن . الموت إذن ، هو الهزيمة المضمرة فى سلطة القمع ، دون أن يموت السؤال تحت شواهد القبور المنثورة على مسافات متساوية فى رمال الصحراء .

وبالرغم من أن غياب العدالة وحضور القمع يبنى الرواية فى صيغة سؤال ، فإن اختزال الدلالات الممكنة والمحتملة فى امتناع « الكلمة » عن التحقق دفع رواية « الهؤلاء » إلى التبسيط والأحادية : فى اعتماد الحوار بناء لغويا متراكما بين السؤال والمسئول دون سياق مركب من عناصر « المسألة » المطروحة للبحث الروائى . وكذلك فى عمليات الإسقاط المباشر عبر ما أسميته التناص الكاذب مما أضر باتساق الأقنعة وكينونة الفانتازيا . . غير أن « الهؤلاء » أضافت إلى سفر التكوين الروائى المصرى الحديث علامة جديدة على تواصل مفهوم الحداثة فى ارتباطها العميق بما نهض به جيل الستينيات من حفر عند الجذور وإخلاء « أرض الوعى » من أنقاض معادلة النهضة المهزومة .

بعد خمسة عشر عاماً من صدور « الهؤلاء » نشر يوسف القعيد (١٩٤٤ —) روايته القصيرة « **مرافعة البلبل فى القفص** » **١٩٩١** . وكان قد كتبها قبل هذا التاريخ بعامين . كان الإطار الاجتماعى للمرجع الواقعى المباشر قد تغير منذ نهاية الستينيات حتى شرع الغيطانى فى التفكير بالخطوط العامة لرواية « الزينى بركات » . كان الإطار المرجعى للنظام الشمولى فى ذلك الوقت قد اكتمل ، وأضحت لوحته واضحة الخطوط والأضواء والظلال من الألف إلى الياء . وقد ساعد هذا الاكتمال الروائى فى استكناه العام وراء الخاص والفريد . أما « الهؤلاء » فقد كتبها صاحبها والنظام الاجتماعى فى لحظة تحول بالغة التعقيد بالانتقال من المركزية الاقتصادية إلى الليبرالية الاقتصادية ، ومن الشمولية السياسية إلى التعددية الشمولية إن جاز التعبير عن السماح لبعض رموز المعارضين بالعمل تحت سيطرة ترسانة قمعية هائلة من القوانين والإجراءات . فى لحظة التحول هذه التى ناءت بالعدل ولم تستجب لنداء الديموقراطية ، كان المجتمع فى حالة « سيولة » ، وسلم القيم فى حالة «انقلاب» ، وكان هذا المرجع هو الذى فرض أصداءه المرتبكة على بنيان « الهؤلاء » فى بحثها عن الثوابت والمتغيرات فى سيولة أقرب إلى لغة الصحافة اليومية . ولكن هذا المرجع كان قد استوى خلال خمسة عشر عاماً على قدر من التماسك ، فاستغنى عن بعض التناقض بين الليبرالية الاقتصادية والتعددية الشمولية التى أفضت فى خاتمة المطاف إلى إنهاء الرمز السياسى الأكبر لهذا التناقض . ولكن الآلية الاجتماعية للنظام الجديد استمرت فى عملها حتى أصبح

هناك نسيج من العلاقات والقيم على قدر من التجانس ، هو المادة الروائية فى عمل يوسف القعيد ، وهو بذلك يحصل إلى حد ما على ما سبق للغيطانى الحصول عليه من لوحة مكتملة . وأقول « إلى حد ما » لأن مرجع الغيطانى كان قد اكتمل بحسم الهزيمة الشاملة .

ولكن الروايات الثلاث تتشكل حداثتها ، على مستويات عدة ، من سفر التكوين بدلالته الفكرية والجمالية ، وأيضا من اتخاذ أقنعة الفانتازيا تركيبا ـ بالتناص والتضمين لتعدد الأصوات .

يختلف تعدد الأصوات عند القعيد اختلافاً حاسماً عنه فى روايات « وجهات النظر » التى تتعدد حول حادث واحد أو واقعة واحدة ، لأننا منذ البداية لسنا أمام حادث أو واقعة ، وإنما نحن أمام « البراءة » فى قفص الاتهام ، وبالتالى فالمحاكمة فى « مرافعة البلبل » تشبه القطار فى « الهؤلاء » ، ولا علاقة لها بالمحاكمات المعروفة فى الروايات التقليدية والتى تنشد أيضا تعدد وجهات النظر فى « قضية » واحدة .

فى « القفص » عدة نساء متهمات بممارسة البغاء ، بينهن واحدة تجيب عن الأسئلة كلها بكلمة واحدة هى « غزلان » ، والمفترض أن هذا هو اسمها دون أن يكون هناك أى دليل على ذلك . لا تتكلم ، فهى صوت غائب ، حاضر من خلال ضمير المخاطب . لا تنطق بغير الاسم إذا كان حقا هذا هو اسمها ، فقد تكون مجرد « كلمة » ـ صورة ، دلالتها فى الصوت والتكوين . يراها القاضى والضابط والمحامى والكاتب (الصوت وليس الروائى) فى القفص كبقية المتهمات ، ولكنهم يرونها فى الوقت نفسه على غير هذا النحو . هى التى تصوغ كينونتها الروائية . ضمير المخاطب يركز على محاولتها « الإمساك بالطفولة الهاربة » فإذا ابتسمت فإنها « قطع من النور تضىء ظلال وخفايا جمالك الجميل » ، وأمنيتها المخبوءة « أن تعد هذه النجوم » . ليس أمامنا سوى البراءة لا من تهمة ، بل البراءة الكاملة المطلقة ، هكذا يصبح قفص الاتهام فى المستوى الأول للمعنى منصة القضاء ، وخارجه المتهمون الأصليون . تلك هى بداية عنصر المفارقة . تتعدد الأصوات بعدئذ ، وكل منها ينطق بضمير المتكلم ما هو نسبى ، فإذا تجمعت الأصوات كانت « الحقيقة الواحدة » . مونولوج الضابط يردد ، كالصلاة ، حكمة « الهؤلاء » فيبدأ النص « الموت قبل الحياة ، العقوبة قبل النجاة ، التهمة أولاً ثم يدوخون السبع دوخات بحثا عن البراءة المستحيلة » . لذلك فهو يبحث عن « زبون من أولئك الذين يتكلمون ليلا ونهاراً عن هموم الوطن » حتى يستطيع أن يقفز القفزة الكبرى فى أجهزة الإعلام والمناصب . هنا يقع التناص غير المكتوب ، فقد ظن غاية الظن أن محاكمة كتاب « ألف ليلة وليلة » ـ الذى لا يذكره بالاسم ـ هى الجسر الذى سيقفز به إلى الهدف . والدلالة المضمرة فى هذا التناص بين محاكمة الكتاب ، ومحاكمة هذه المرأة ، أن « ألف ليلة » ، رمز الإبداع الشعبى المجهول المؤلف بل المؤلفين عصراً بعد آخر . وقد أفلت الكتاب من المصادرة فلم تحدث « المعجزة » التى يطمح إليها الضابط ، وإنما حدثت معجزة أخرى « إنه النهار الفريد الذى لا يزال مستمراً » . ذلك هو قناع الفانتازيا بالتماثل بين ماهية الإبداع الذى أفلت من المصادرة وماهية غزلان التى لم تفلت « تلك الكائنة الخرافية ، ترفض أن تتكلم ، لم تنطق سوى ما نتصور جميعا أنه اسمها الأول » . ولا يدع لنا فرصة الحيرة أمام هذا التماثل بين ماهية الكتاب وماهية المرأة ، فيبدو للضابط ـ لا لأية شخصية أخرى ـ « أن هذه الغزلان قد خرجت من بين صفحات الكتاب إياه . وهذه الغزلان قد تكون تعريفا للمفرد وقد تكون تعريفاً للجمع . ولكن هذا الكتاب ـ الغزلان هو التناص المضمر « فى كل قضية يخرج إلى إنسان آخر من سكان هذا الكتاب ، أى كتاب هذا ؟ أى كتاب ؟ » . والسؤال يصبح على لسان الضابط ـ ممثل القمع ـ محرك المفارقة التمهيدية للنظام الدلالى فى الرواية . وإذا كان الضابط يبحث عن المجد والمنصب فلم يجد سوى غزلان وقضيتها التى لا تتيح له مجداً ولا منصبا ، فإن « الكاتب » صاحب الصوت الثانى يبحث عن « دوخان الشهرة » ، وقد أدمن حضور المحاكمات بحثا عن مادتها حتى رأى هذه المرأة فأيقن أنها « من المستحيل أن تكون مثلهن » . لذلك تصدر عنه دون سواه الأسئلة التى تشكل غزلان جوابها السرى : « ألم يجرب (القاضى) التعب والضنى والإرهاق الذى تولده مرارة اصطدام الكلمات مع بعضها ؟ » اختراقا لدلالة الصمت الصاخب فى حنجرة غزلان وعينيها وكل كيانها . وهو ذاته صمت الكاتب المتكلم ،

فتغييب الكلام هو الدلالة التى تربط بين الاثنين ، كالدلالة القائمة بين محاولة مصادرة ألف ليلة ومحاصرة غزلان . والسؤال الثانى : « هل يأتى يوم تكف فيه هذه الفاتنة عن أن تكون فاتنة ؟ » ، وبعدها مباشرة « الكتابة مهيجة للشهوة » . والربط بالغ الكثافة بين ما جاء بضمير المخاطب عن خفايا « ليل جمالها الجميل » ، وبين تحريض الكتابة على اشتهاء هذا الجمال قبل فوات الأوان . أما السؤال الثالث فهو « متى تشتبك نظراتى ونظراتها ، فى لقاء أحلم أن يطول حتى آخر لحظة من العمر ؟ » . لنلاحظ هنا أن الكتابة المهيجة للشهوة قد توازت مع « الجمال الجميل » الذى يخشى عليه من المستقبل ،

ومن ثم فالإخصاب المحتمل بين الكتابة كفعل جنسى وبين الجمال المحاصر فى الحاضر يفضى إلى « الحلم » باشتباك النظرات لا أكثر . ومن المثير أن الضابط الذى رأى فيها « غموضا ضبابيا » تتوازى رؤيته مع رؤية الكاتب لرموش عينيها المعلقة « على تخوم أشياء كثيره مدهشة وغامضة ، ربما جرت من قبل ، وقد تحدث فى الأيام القادمة » . ولكن « الكاتب » هو القارىء الضمنى فى السرد الذى يكاد يخلو من الحوار ، وتواتره متعدد الأصوات يجعل لهذا الكاتب صوتين متداخلين،أولهما الدال على كينونة المرأة والثانى الدال على كينونة الكتابة . وكلاهما يصوغ غزلان فى حيز الاحتمال المكتوب واليقين المكبوت : مهرة الريح ، فرس النبى ، غزال البر إلى آخر هذه العناوين المقترحة للكتابة الممتعة أو المتمنعة . وبين اللفظين التباس المعنى بين القمع الخارجى والعجز الداخلى . وكما ارتبط الكتاب فى مخيلة الضابط بغزلان ، ارتبطت الكتابة فى مخيلة الكاتب بها أيضاً : « أشعر بألم الاحتباس عندما تتعارك الكلمة مع الكلمة ، من أجل الخروج . وهذا يجعلنى أتعس إنسان فى هذا العالم » ، وهو ذاته الحبس والاحتباس فى صوت غزلان .

أما صوت المحامى ـــ فى مونولوج خطبة الدفاع ـــ فلم يضف سوى دلالة الصمت . كانت المفاجأة الأولى أنهم قالوا فى العنوان المدون بالأوراق « لا توجد إنسانة تحمل هذا الاسم » ، وأن الحكاية كلها لم تحدث قط ، وأن العنوان نفسه وهمى . وكان « شاهد الإثبات » مؤسس المفارقة الثانية ، فهو لا يعرف غزلان مطلقا ، ولكن ادعاء معاشرتها يزيح عن كاهله ما يعرفه الجميع من أنه عنين . هذا الرجل صاحب الصوت الغائب يضع الالتباس فى صيغة سؤال : « إن هذه الإنسانة مظلومة ، ومن فى هذا العالم لا يعد مظلوما ؟ خلق الإنسان ليظلم ، لكى يقع عليه ظلم الآخرين » . مرة أخرى يستخدم المؤلف الإحباط الجنسى شرطا عكسيا للبراءة ، براءة غزلان تفضح عجز الرجل ، وربما « الكاتب » من قبل وبقاؤها فى الأسر يستر العجز عند الأول والإحباط عند الثانى . « تداخل الظلم فى الظلم » يقول المحامى الذى لا يدرى هل يترافع عن غزلان أم عن نفسه : « يوجد يقين لا يقبل الشك لدينا جميعا ، إنها مظلومة ، ابتداء من القفص الذى تقف فيه ، وصولاً إلى المنصة » . ولأن الالتباس قائم فى « الصوت » ذاته قبل أن يظل خارجه ، فقد لجأ الروائى إلى أداة الصدى الملازم المتأخر عن اللسان ، فألحق مرافعة المحامى بما أسماه « إننى خارج خطبة المرافعة » فى بنية دلالية مزدوجة حيث استرسل المونولوج ، وإذا به لا يختلف عن مونولوج الضابط ، فهو « قليل البخت » لم يعرف طريقه إلى قضية « الكتاب » الكفيل بأضواء المجد . هكذا تتحد غزلان والكتاب بارتباط الذاكرة والمخيلة التى لا تتوانى عن اختيار منصب العمدة فى « عزبة غزلان التى توجد على شمال السما ، بدلاً من أصبح خفيرا فى متاهة هذا الكتاب الألفى الذى هز الدنيا كلها »

قاضى غزلان هو نفسه قاضى الكتاب . تلك هى خاتمة التوحيد بين محاكمتين ومتهمين بأعتبارهما محاكمة واحدة ومتهما واحدا ، فإذا كان الحكم الأول قد أفرج عن الكتاب ، فإن غزلان ، أو الغزلان ، ما زالت فى « القفص » . إنه الالتباس الروائى الظاهر وقد أبدعه المؤلف فى موازاة التناص الخفى . قاض واحد لمتهمين هما فى النظام الدلالى متهم واحد : الإبداع المكتوب والإبداع المكبوت . والالتباس فى إطاره المرجعى هو تلك الأنساق المتضاربة من الصوت والصمت ضمن « الانسجام » والتماسك الذى آلت إليه عناصر النظام الاجتماعى الجديد . إنه الاتساق المعلن يسكت عن الاختراقات الباطنة . وهذه الاختراقات تحكيها سيرة القاضى بضمير الغائب ، فهو بدوره صاحب « الكلام » ، صوت غائب ، تحمل مادة الحلم مكان اليقظة الصارمة فتسأله غزلان بدلاً من أن يسألها هو فى المحكمة الصاحية : أتعرفنى ؟ رأيتنى

من قبل ؟ السؤال الذى يفتح سياقا لمشهد المجتمع الجديد غداة انقلاب سلم القيم . قاض بلا سيارة ولا يسكن العاصمة ويعايش البسطاء الذى يناديه أحدهم « احْكم بالعدل يا قاضى » . وهو الرجل الذى يعانى أيضا من العلاقة مع النساء . هذه هى الدلالة المشتركة فى علاقة الجميع بغزلان من ناحية وبالكتاب موضع المحاكمة من ناحية أخرى . ولكن غزلان « أكثر إنسان تفاهم معه » تسأله فى الحلم عما إذا كان يعرفها . والمسافة بين الحلم واليقظة هى المعرفة المليئة بكل ما طرأ على الواقع من تماسك مختل أو انسجام مزيف . يعرفها فى الناس الحقيقيين خارج المحكمة وداخلها ، وفى حياته الجافة المضنية ، وفى القوانين التى تطبق على الضعفاء والفقراء وحدهم . عادت به المعرفة إلى الكتاب الذى كادوا يحرقونه بمخلوقته الجميلة ، « مخلوقة الدهشة » . كانت المحكمة الأولى قد حكمت بالحرق ، أما هو فقد رأى أنهم سيقتلون « الفاتنة الساحرة » التى لم يشك أنها من إبداعه الشخصى : « كتاب ليست له صفحة أولى ولا صفحة أخيرة . من المستحيل أن يدعى بشر أنه قرأه من الجلدة الأولى وحتى الجلدة الأخيرة » . وأيقن من أن « إنقاذ بر مصر يساوى » فألغى الحكم الأول بسطر واحد . ولكن ها هم يعيدون إليه المرأة — المعجزة فى القفص . يقول النص : « شارف على الجنون . . جنية أم نداهة ؟ ! » ، لا يدرى ما إذا كانت أنثى الكتاب الناجى من الحرق أم غيرها . « مجروح هو بجنس النساء . . يتمزق شوقاً إليهن ، وما إن يحدث الاقتراب حتى يبدأ على الفور التفكير فى الهروب » . وبإفراجه عن الكتاب « كانت لحظة النجاة هى نفسها لحظة فقدها ، لكنه عندما التقى بغزلان وجها لوجه كان لديه يقين لا يعرف مصدره أنها نفس الأنثى المدهشة الخارجة من قيعان الكلمات ومن رحم الأسطر » . إنه القاضى الواحد للمتهم الواحد بين لحظتين متصلتين بسياق موحد : لحظة القدرة على الحكم بالبراءة ولحظة انعدام القدرة بالتنحى « ويصاب ضوء النهار بحالة من التكدر . يأتى آخر النهار . كلمتان فقط تكفيان لوصف الأمر كله : الذبول والتلاشى » . هذا هو الفارق والمشترك بين قاضى «الهؤلاء» الذى فصلوه ، وقاضى « مرافعة البلبل » الذى تنحى ، والخاتمة واحدة فى الحالين . ولكن الحبيبة الواسعة العينين ذات الهمسة الآسرة التى كانت تتراءى للمتهم البرىء فى لحظات المحنة ، وهى ذاتها المتهمة البريئة فى « الهؤلاء » قد احتلت مكانها الأكبر فى « مرافعة » يوسف العقيد . إنها الصوت الصامت والغائب الحاضر هنا وهناك . ولكنها فى « المرافعة » احتلت مكانها فى « سفر » التكوين : مطلق البراءة وإجماع الأصوات — من مواقع مختلفة — على اعتبارها أصل الأصول والإطار المرجعى لكل ما جرى وما يمكن أن يجرى ، وارتباطها بلا حدود بالقفص والمنصة والقاعة يجعل منها الحقيقة الوحيدة عند الحقيقيين من أبنائها المظلومين داخل المحكمة والسجون ، وخارجها فى الحقول والأزقة والمقابر . إنها البنية الدلالية ذاتها لواسعة العينين فى «الهؤلاء» ، ويكمن الفرق فى دور غزلان وحجمها والتجليات المتناثرة لصاحبة الهمسة الآسرة ؛ هذا المشترك هو أقنعة الفانتازيا ، وأما المفترق فهو كثير .

وبدلاً من لزوم ما لايلزم فى « المرافعة » ، من حواش وزوائد فى تقديم الأصوات والتعليق على الخاتمة بصوت المؤلف المباشر ، كان باستطاعة يوسف القعيد أن يعمق من صوت « الكاتب » وصوت القاضى بما يضفى على غزلان وكتاب ألف ليلة أكثر من مستوى للمعنى ، فهما صوتان نادران يحتملان المزيد من الحفر عند الجذور والكتابة متعددة القراءات . وهما صوتان قادران على المزيد من النحت فى غزلان ذات السر المكنون فى الأعماق الذى أكسب « المرافعة » حداثتها الفنية الجميلة ، حين أضاف سؤالها الخاص إلى مجمل الأسئلة المتراكمة فى بنيات الرواية المصرية الجديدة حول القمع والهزيمة . وإذا كان القاضى هنا قد تنحى ، والقاضى هناك قد فصل ، فالقمع كائن وكامن ، والهزيمة واحدة .

ولكن السؤال الذى تطرحه الرواية المصرية الجديدة من داخلها هو الذى فرض على الفانتازيا أقنعتها فى سفر التكوين ، فكيف يغدو هذا السؤال إذا انتفت الضرورة لهذه الأقنعة ونحن على أعتاب سفر آخر من أسفار الحداثة ؟

« أولاد حارتنا »
بين الإبداع الأدبى والنص الدينى

طلعت رضوان

حقيقتان يشهد بهما تاريخ الكتب المصادرة : الأولى أنها الكتب التى تخاطب عقل الإنسان ، رافضة تملق عواطفه ، معتمدة على العلم منهجاً للبحث ، باختصار فهى الكتب التى تحترم الإنسان . والحقيقة الثانية أن المؤسسات الدينية كانت دائماً وراء المصادرة (لافرق بين مؤسسات رسمية أو شعبية ، سلفية أو معاصرة) . فعل الأزهر ذلك عام ١٩٢٥ مع كتاب « الإسلام وأصول الحكم » الذى كتبه القاضى الشرعى الشيخ على عبد الرازق ، لمجرد أنه ذكر أن « النبى محمداً ﷺ عندما حكم فى المدينة حكم كملك ، حكومة تقوم على ذات الأساس الذى كان موجوداً لدى القبائل العربية فى عهد ما قبل الإسلام »[1] ، ولم يكتف الأزهر بمصادرة الكتاب وإنما « أسقط عن الشيخ على عبد الرازق إجازته الدراسية وبالتالى عزل من منصبه » وتكرر موقف الأزهر المعادى للعقل عام ١٩٢٦ مع كتاب الدكتور طه حسين « الشعر الجاهلى » . وإذا قفزنا إلى الثمانينيات ، سنجد أن موقف الأزهر لم يتغير ، فبتأشيرة صغيرة من الشيخ عبد المهيمن الفقى صودر كتاب « مقدمة فى فقه اللغة العربية » للدكتور لويس عوض ، بعد أن طُرح فى المكتبات لمدة شهر تقريباً ، وشونت آلاف النسخ كالجثث فى نعوشها لتدفن فى مخازن الهيئة المصرية العامة للكتاب بمنطقة أهرامات الجيزة ، بعد أن تحملت ميزانية الهيئة تكاليف إصداره ، لمجرد أن الكتاب كان يناقش « جذر » اللغة العربية . وكان الأزهر وراء مصادرة كتاب « الأنبياء فى القرآن الكريم » للدكتور / أحمد صبحى منصور . وصار دوى المد الدينى . أقوى من صوت العقل،فيكتب أحمد بهجت مرتين فى صندوق الدنيا ضد رواية

« مسافة فى عقل رجل » للكاتب علاء حامد . وفى هذه المرة فإن ذراع البطش المعادية لعقل الإنسان لم تكتف بالمصادرة ، وإنما امتدت لاعتقال حرية الكاتب المادية ؛ إذ قبض على الكاتب علاء حامد ، وقضى فى السجن أربعة أشهر ، شأنه شأن عتاة المجرمين ، وعندما أفرج عنه ، أفرج عنه «على ذمة القضية » .

الكتب السابق الإشارة إليها كتب تخاطب العقل ، أى أنها تستخدم لغة العلم ، وبذلك يكون مفهوماً هجوم المؤسسات الدينية عليها ، (وهى مؤسسات لا تستخدم إلا لغة الدين) ، فهل « أولاد حارتنا » تخاطب العقل وتستخدم لغة العلم ، حتى تنزل عليها عصا المصادرة الأزهرية ؟

إن القراءة تجيب بالنفى ، وأكثر من ذلك ، فإن الخط العام والهدف الأساسى منها هو تكرار « وتأكيد » للمفهوم الدينى (التوراة والإنجيل والقرآن) عن خلق العالم ؛ فكان المفترض أن تباركها المؤسسات الدينية وأن تقوم بالدعاية لها والعمل على رواجها وانتشارها . فلماذا اتخذت المؤسسات الدينية هذا الموقف المعادى منها ، برغم أن الاثنين (المؤسسات الدينية وأولاد حارتنا) متطابقان حول فكرة « خلق العالم » ؟ إنها المباشرة التى قضت على « أولاد حارتنا » بالسكتة ؛ فمن ناحية ثارت المؤسسات الدينية لأن رمز الإله (الجبلاوى) ورمز الأنبياء (جبل « أى موسى ») ، (رفاعة « عيسى ») ، (قاسم « محمد ») يسهل على أى تلميذ فى الإعدادى أن يستحضر المرموز له . ووقعت المؤسسات الدينية فى حيص بيص ؛ فأولاد حارتنا لو انتشرت فهى تكريس طيب للفكر الدينىّ عن قصة « خلق العالم » ، ولكنها تنتهى بموت الجبلاوى (الإله) . فإلى أى جانب تنحاز المؤسسات الدينية ؟ انحازت إلى كفة المصادرة ؛ لأنه لا يعقل أن توافق على موت الجبلاوى ، بالإضافة إلى أن الفكر الدينىّ عن قصة « خلق العالم » لن يخسر كثيراً من قرار المصادرة ، فإذا كانت الأصول موجودة (التوراة والأناجيل والقرآن) فما قيمة النسخة المُقلَّدة ؟

أما الموت الحقيقى لها فكان من جانب الحركة الأدبية والنقدية ؛ فلا يقتل العمل الأدبى إلّا المباشرة ، والفن لا يسمو إلّا بالخلق والإبداع ، لا النقل الحرفى وإعادة تدوين ما سبق تدوينه .

إذن فقد جمعت « أولاد حارتنا » — لأول مرة — بين رجال الدين ونقاد الأدب ، ولكن من موقعين مختلفين ، وإن كان السبب واحداً ، أى المباشرة . وأظن قد آن الأوان لندخل تلك الحارة لندلل على كلامنا .

منذ الصفحات الأولى يطالعنا « الجبلاوى » ، ويقدمه الكاتب هكذا دون أدنى مواربة « وهو يبدو بطوله وعرضه خلقاً فوق الآدميين كأنما من كوكب هبط » (ص ١١ من كتاب « أولاد حارتنا » وأنا أعتمد هنا على طبعة دار الآداب — بيروت — الطبعة الأولى — يناير ١٩٦٧) .

والجبلاوى (أى الإله) إذْ يختار أدهم (أى آدم) ليدير الوقف ، برغم أن أدهم أصغر أبناء الجبلاوى ، فإن إدريس يقوم بدور إبليس نفسه بالضبط كما ورد فى القرآن الكريم ؛ ففى الرواية يخضع أبناء الجبلاوى لرغبة أبيهم بعد أن أظهروا اعتراضهم ، ولكن إدريس (إبليس) يظل على موقفه ، بل إنه يوجه كلامه إلى الجبلاوى صراحة « لن ترعبنى ، أنت تعلم أننى لا أرتعب ، وأنك إذا أردت أن ترفع ابن الجارية (أى أدهم) علىّ فلن أسمعك لحن السمع والطاعة » ، فيرد الجبلاوى « ألا تدرى عاقبة التحدى يا ملعون ؟ » (ص ١٥) . وإدريس « أولاد حارتنا » يخرج على طاعة الأب كما خرج إبليس على طاعة الإله : « وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلّا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين » (سورة البقرة آية ٣٤) . وكما طُرد إبليس من الجنة ، فإن الكاتب لا يغفل هذا فيطرد إدريس من رحمة الجبلاوى . وأحياناً يبلغ التطابق حداً بالغ الحرفية ، فالجبلاوى يبرر لأبنائه سبب تفضيله أدهم عليهم فى إدارة الوقف هكذا « أدهم على دراية بطباع المستأجرين ، ويعرف أكثرهم بأسمائهم ، ثم إنه على علم بالكتابة والحساب » (ص ١٤) . ألا يذكرنا هذا بما جاء بسورة البقرة « وعلم آدم الأسماء كلها » (آية ٣١ ، ٣٢) .

والجبلاوى يطرد إدريس بصورة شديدة القسوة . يقول له : « أمامك الأرض الواسعة فاذهب مصحوباً بغضبى ولعنتى . وستعلمك الأيام حقيقة قدرك وأنت تهيم على وجهك محروماً من عطفى ورعايتى » (ص ١٦) بل إن الكاتب — فى موضع سابق — يعلق على رد فعل إدريس إزاء موقف أبيه هكذا : « تلقى إدريس اللطمة بصبر ينفد ، إنه يعلم كم يضيق أبوه بالمعارضة ، وأن عليه أن يتوقع لطمات أشد إذا تمادى فيها » (ص ١٣) . وعندما يقرر الجبلاوى طرد إدريس من البيت فإنه يصيح بعد أن يغلق الباب وراءه : « الهلاك لمن يسمح له بالعودة أو يعينه عليها » (ص ١٦) ، أى أن باب التوبة مغلق تماماً . ولأن الكاتب لا يخوض بحر الإبداع الجميل الزاخر ، أى لا يخلق شخصيات إنسانية درامية ، فإنه يقع فى التناقض مضطراً ، فبعد أن قدم لنا الجبلاوى فى صورة الدكتاتور المستبد إذا به يصفه فى صورة مغايرة تماماً بعد عملية طرد إدريس « وعاش الإخوة فى وئام وانسجام بفضل مهابة الأب وعدالته » (ص ١٧) . فهذا التناقض — على سبيل المثال لا الحصر — يضع القارىء فى حيرة شديدة ، فهو يفترض أنه يتعامل مع « رواية » ، فإذا كان الأمر كذلك ، فكيف تجتمع للشخصية الواحدة صفتان متناقضان : (الاستبداد والعدل) إلاّ إذا كان الكاتب يريد لمقولة « المستبد العادل » أن تسود وهى مقولة لفظتها المجتمعات المتحضرة كلها . وعلى المستوى الإنسانى الروائى ، هناك تناقضات داخل الشخصية الواحدة ، مثل السكير المحب للخير ، أو حتى « اللص الشريف » أو الذى يوزع سرقاته على الفقراء . ويصل الأمر عند بعض الكتاب أن يصوروا « المومس الفاضلة » بشكل إنسانى ودرامى غاية فى الجمال والإبداع ؛ أما الاستبداد والعدل فهما نقيضان لا يجتمعان ، وهذا هو المأزق الذى وقع فيه الكاتب. ولا يبقى أمام القارىء إلاّ الاحتمال الآخر ، وهو أنه لكى يستطيع الاستمرار فى القراءة (قراءة كتاب أولاد حارتنا) فعليه أن يستبعد فكرة أنه يقرأ « رواية » ، لأن الكاتب ما هو إلاّ تكرار لما ورد عن قصة « خلق العالم » من وجهة نظر الديانة العبرية ، وبالتالى تنتفى عن الكتاب صفة الإبداع ، وهى العطر المميز لكل الفنون التى كتب لها الخلود .

ولأن عدد صفحات كتاب « أولاد حارتنا » ٥٥٢ من القطع الكبير ، فإن الإشارة إلى كل شخصية أو موقف أو جملة لتأكيد ما ورد بالفكر الدينى العبرانى عن قصة « خلق العالم » تبدو عملا عابثاً . ولأننا بصدد كتابة مقال لمجلة أدبية ولسنا بصدد كتابة دراسة مطولة ، لذلك سأكتفى بذكر بعض الأمثلة .

فكما أن الإله فى الديانة الإبراهيمية يقرر طرد آدم وحواء من الجنة ، كذلك يفعل الجبلاوى ويقرر طرد أدهم وزوجه ، وفى الحالتين فإن إبليس / الشيطان هو السبب ؛ ففى القرآن الكريم « وقلنا ياآدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغداً حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين . فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم فى الأرض مستقر ومتاع إلى حين » (سورة البقرة الآيتان ٣٥ ، ٣٦). أما العهد القديم فيصف القصة هكذا « كانت الحية أحْيَل جميع حيوانات البرية التى عملها الرب الإله . فقالت للمرأة أحقاً قال الله لا تأكلا من كل شجر الجنة . فقالت المرأة للحية من ثمر شجر الجنة نأكل . وأما ثمر الشجرة التى فى وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا . فقالت الحية للمرأة لن تموتا . بل الله عالم إنه يوم تأكلان منه تنفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشر . فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شهية للنظر . فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضاً منها فأكل . فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان . فخاطا أوراق تين وصنعا لأنفسهما مآزر » (سفر التكوين — الإصحاح الثالث الآيات من ١ — ٧) . وتستمر الآيات فى وصف اختباء آدم وامرأته من وجه الرب وإلى غضب الرب على الحية وعلى المرأة إلى أن نصل إلى قرار الطرد : « وقال الرب الإله هو ذا الإنسان قد صار كواحد منا عارفاً الخير والشر . والآن لعله يمد يده ويأخذ من شجرة الحياة أيضاً ويأكل ويحيا إلى الأبد . فأخرجه الرب الإله من جنة عدن ليعمل الأرض التى أخذ منها . فطرد الإنسان وأقام شرقى جنة عدن .. الخ » (التكوين — الإصحاح الثالث — الآيات من ٢٢ — ٢٤) ، (وفى القرآن الكريم انظر الآيات من ١٩ — ٢٤ سورة الأعراف) .

نحن إذن أمام ثالوث واحد :

الضلع الأول هو المعصية ، معصية آدم لأوامر الرب بعدم الاقتراب من شجرة الحياة « شجرة المعرفة » (ها هو الإنسان قد صار كواحد منا عارفاً الخير والشر) ، بإيعاز من إبليس أو الشيطان أو الحية وتشجيع من حواء الزوجة .

الضلع الثانى هو « موضوع المعصية » أى المعرفة .

الضلع الثالث هو « عقاب المعصية » أى الطرد .

فإذا انتقلنا إلى كتاب « أولاد حارتنا » نجد تكراراً لنفس القصة مع إجراء تغيير بسيط لا ينفى ولا يزيل الأصل الدينى العبرانى لقصة الطرد ، فبدلا من الأكل من شجرة المعرفة ، نجد أن خطيئة أدهم فى أولاد حارتنا هى عصيان أوامر الجبلاوى ، والتسلل ليلا إلى الغرفة المحرمة على الجميع للوصول إلى « حجة الوقف » والاطلاع على الشروط العشرة (تغيير يشير بيسر إلى الوصايا العشر) . أى أن الثالوث واحد ، سواء فى الفكر الدينى العبرانى أو فى « أولاد حارتنا » ؛ المعصية ، ثم موضوع المعصية ، وأخيراً العقاب وهو الطرد .

والمثال الثانى هو قصة خلق حواء من ضلع آدم : نجد « أولاد حارتنا » تكرر القصة الدينية العبرانية وتنقلها كما هى ؛ ففى العهد القديم نقرأ ما يلى : **« . . . فأوقع الرب الإله سباتاً على آدم فنام . فأخذ واحدة من أضلاعه وملأ مكانها لحماً »** (التكوين — الإصحاح الثانى — آية ٢١).أما فى كتاب « أولاد حارتنا » فنقرأ **« ووقف أدهم يوماً ينظر إلى ظله الملقى على الممشى بين الورود ، فإذا بظل جديد يمتد من ظله واشياً بقدوم من المنعطف خلفه . بدأ الظل الجديد كأنما يخرج من موضع ضلوعه ، والتفت وراءه « فرأى فتاة سمراء » (ص ١٩) .**

هل هنالك دليل أقوى من ذلك ، يقطع بأن الكاتب تناسى صفته الأصلية كمبدع وأصر على أن يكون ناقلا ومردداً لما جاء بالفكر الدينى العبرانى ؟!

وكما أن آدم فى الفكر الدينى أنجب ولدين هما قابيل وهابيل ، فإن أدهم فى « أولاد حارتنا » ينجب ولدين أيضاً هما : قدرى (أى قابيل) وهمام (أى هابيل) ، ولأن الكاتب ملتزم بالقصة كما جاءت فى الفكر العبرانى ، نجده يكرر قصة قتل قابيل لأخيه هابيل (أو قايين وهابيل) كما يسميهما العهد القديم (انظر تفاصيل القتل — التكوين الإصحاح الرابع) . ولذلك فإن القارىء يعرف ما سوف يحدث فى الصفحات التالية ، وبالتالى لم تكن مفاجأة عندما نقرأ فى أولاد حارتنا أن قدرى (قابيل أو قابين) يقتل أخاه همام (أى هابيل) (انظر تفاصيل ذلك فى أولاد حارتنا ص ٩٥ ، ٩٦) . وحتى لا ينحرف الكاتب عن الفكر الدينى الذى ينقل عنه ، فإنه لا يكتفى بتكرار سرد الحادثة كما جاءت فى الكتب الدينية ، وإنما يحرص على تأكيد المعنى الدينى بصيغ أخرى (كتعقيبات المؤلف أو حوار الشخصيات الخ) ؛ فمثلا بعد أن قتل قدرى أخاه همام ، فمن الإنسانى أن تحزن الأم وتصرخ وتندب حظها وفجيعتها فى ابنيها (القاتل والقتيل) ولكن الأب يمنعها من التعبير عن مشاعرها الإنسانية . لماذا ؟ يقول أدهم (آدم) لزوجته : **« لا تصرخى ياوليه . . الشر من بطنك ، ومن صلبى خرج . واللعنة حقت علينا جميعاً »** (ص ١٠٤).إنه لا يمنعها من الصراخ فقط بل يقمعها بالبعد القدرى ، ومؤدى ذلك ترسيخ مقولة القدرية ونفى الصفة الإنسانية والاجتماعية ، والترويج لمقولة أن المجرمين والفاسدين هم هكذا لأنهم وُلدوا والشرخارج معهم من بطون أمهاتهم ، الشىء نفسه ينطبق على الصالحين . وهذه المقولات لا يمكن أن تدور فى ذهن الأديب والمفكر المبدع ؛ لأن الفنان يرسم عالمه على خلفية من الأبعاد الاجتماعية والسيكولوجية والاقتصادية ، ومن هنا يأتى خطاب أدهم (آدم) لزوجته متسقاً مع الشخصية حاملة الأفكار ، لا الشخصية الإنسانية كما تعارفت عليها الآداب والفنون .

إن شخصيات ومواقف الفكر العبرانى تلاحقك فى سطور كتاب « أولاد حارتنا » كلها ؛ فأدهم يصرخ فى وجه زوجته « اخرسى ياأصل الشر والتعاسة » (ص ٥٨) ، أى أنه يعيد صياغة المفهوم العبرانى عن حواء التى استمعت واستجابت لغواية الشيطان أو الحية[٢] وأحياناً تصل المباشرة إلى حد الوضوح التام بلا أدنى مواربة . تقول زوجة أدهم وهى تمنى نفسها برؤية الجبلاوى (الإله) « أرمى نفسى تحت أقدامه وأن استغفره » (ص ٦٠) . ولأن أدهم هو آدم فإنه

(أى أدهم) بعد أن طُرد من نعيم الجبلاوى يشعر بالحنين إلى تلك الأيام التى كان يعيش فيها بلا عمل . والخطاب التالى يأتى على لسان أدهم ليؤكد وجهة نظره فى قيمة « العمل » . وهذا الخطاب دليل قاطع على أننا إزاء شخصية يستنطقها الكاتب بعضاً من مفاهيم التراث العبرانى ، وليست شخصية روائية بأى حال من الأحوال . يقول أدهم فى سخط لزوجته : « العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، كنت فى الحديقة (أى جنة الجبلاوى التى طُرد منها) أعيش ، لا عمل لى إلّا أن أنظر إلى السماء ، أو أنفخ فى الناى . أما اليوم فلست إلّا حيواناً (هكذا) أدفع العربة أمامى ليل نهار فى سبيل شىء حقير نأكله مساءً ليلفظه جسمى صباحاً . العمل من أجل القوت لعنة من اللعنات ، الحياة الحقة فى البيت الكبير (بيت الجبلاوى / الجنة التى طرد منها) حيث لا عمل للقوت ، وحيث المرح والجمال والغناء » فيرد عليه أخوه إدريس (إبليس) قائلا « نطقت بالحق يا أدهم ، العمل لعنة ، وهو ذل لم نعتده » (ص ٦١) . هل هذا الكلام فى حاجة إلى تعليق ؟

وكلما ابتعدنا عن الفن اقتربنا من التعميمات . فبعد شرح مطول لتاريخ الفتونة والفتوات ، يقول الكاتب عن أبطاله وعن حارته : « . . . وعمد الأقوياء إلى الإرهاب والضعفاء إلى التسول ، والجميع إلى المخدرات » (ص ١١٧) . إننى لم أر ولم أسمع ولم أقرأ عن مجتمع كهذا ، لا فى المجتمعات الإنسانية ولا فى الروايات ولا فى الملاحم ولا فى الأساطير ؛ لأن كل مجتمع — مهما تدنت علاقاته الاجتماعية لا يمكن أن يخلو من المنتجين والشرفاء ، ولا يمكن تصور مثل هذا المجتمع الذى يصوره كتاب « أولاد حارتنا » ، مجتمع محاصر بهذا الثالوث الرهيب ، « الإرهاب والتسول والمخدرات » .

والعكس أيضاً صحيح ؛ فكلما خضنا فى التعميمات ابتعدنا عن الفن . ولنقرأ معاً — عزيزى القارىء — وصف الكاتب لأهالى تلك الحارة البائسة ؛ فهم جبناء لا يقاومون إطلاقاً . يقول الكاتب على لسانهم « ونحن لا ننال من الوقف إلّا الحسرات ، ومن قوة فتواتنا إلّا الإهانات والأذى ، على ذلك كله فنحن باقون ، وعلى الهم صابرون . . . نشير إلى البيت الكبير ونقول هنا أبونا العتيد ، ونومىء إلى الفتوات ونقول هؤلاء رجالنا » ويختتم الكاتب تلك الفقرة بجملة من اللغة الدينية البحتة فيقول « ولله الأمر من قبل ومن بعد » (ص ١١٧) .

فإذا انتقلنا إلى شخصية « جبل » فى « أولاد حارتنا » لاكتشفنا بسهولة ويسر أنها صدى شخصية « موسى » فى التراث العبرانى . فالطفلان — موسى وجبل — لقيطان ، ولكى يكون التطابق تاماً فإنهما لقيطا ماء (فى العهد القديم على حافة النهر ، وفى أولاد حارتنا « فى حفرة مملوءة بمياه الأمطار » — قارن بين سفر الخروج — الإصحاح الثانى وأولاد حارتنا ص ١٣١) وفى العهد القديم فإن ابنة ملك مصر (الفرعون حسب الاستخدام العبرانى) التى رأت الطفل وسمعت بكاءه ورقت له وقالت « هذا من أولاد العبرانيين » (الإصحاح الثانى من الخروج آية ٦ ، ٧) وفى « أولاد حارتنا » فإن هدى هانم (زوجة الأفندى ناظر الوقف) هى التى رأت الطفل وسمعت بكاءه فرق قلبها . . إلخ . وكما تربى « موسى » فى بيت الملك المصرى (الفرعون) كذلك ينشأ جبل ، وكما قتل « موسى » رجلا مصرياً كذلك يفعل جبل ، وإذا كان أحد العبرانيين يتشكك فى موسى (فى اليوم الثانى للقتل مباشرة) ويقول له « أمفتكر أنت بقتلى كما قتلت المصرى » (الخروج الإصحاح الثانى الآيات من ١١ — ١٥) فإن « دعبس » (وهو من آل حمدان مثل جبل) يقول لجبل « أتريد أن تقتلنى كما قتلت قدره ؟ » (انظر أولاد حارتنا الصفحات من ١٣٧ — ١٤٠ ، ص ١٥١) .

وإذ يصور العهد القديم لقاء « موسى » بربه إله العبرانيين وأنهما تكلما سوّياً عن ذل شعب بنى إسرائيل فى مصر ونزول الإله لينقذهم من أيدى المصريين ، فإن « أولاد حارتنا » — لأنها ليست رواية ، بل صدى لما جاء بالعهد القديم — لا تفوت الفرصة وتصور لقاء « جبل » بجده « الجبلاوى » . فى هذا اللقاء فإن « الجبلاوى » يحرض « جبل » على الثأر من ناظر الوقف (أى الفرعون) ومن الفتوات التابعين له (أى باقى المصريين) الذين يذلون ويضطهدون أسرة آل حمدان ، (وهى الأسرة الى تمثل الامتداد لسلالة الجبلاوى ، أى العبرانيين) . يقول « الجبلاوى » لحفيده « جبل » : « أنت

ياجبل ممن يركن إليهم ، وآى ذلك أنك هجرت النعيم غضباً لأسرتك المظلومة ، وما أسرتك إلاّ أسرتى ، وهم لهم فى وقفى حق يجب أن يأخذوه ، ولهم كرامة يجب أن تصان ، وحياة يجب أن تكون جميلة » . وعندما يسأله « جبل » : « كيف السبيل إلى ذلك » ، فإن الجبلاوى يرد عليه قائلا : « بالقوة تهزمون البغى ، وتأخذون الحق ، وتحبون الحياة الطيبة » (قارن بين سفر الخروج — الإصحاحين الثالث والرابع وأولاد حارتنا من ص ١٧٦ — ١٧٨) .

وكما يذهب « موسى » إلى « الفرعون » من أجل بنى إسرائيل ، كذلك يذهب « جبل » إلى « ناظر الوقف » من أجل آل حمدان . تقول زوجة الناظر لجبل (وهى التى التقطته طفلا وربته) : « علمت بلا شك بعفونا عن آل حمدان إكراماً لك » فيرد جبل عليها : « الحق ياسيدتى أنهم يعانون ذلا ألعن من الموت ، وقد قتل منهم من قتل » ، فيقول الأفندى ناظر الوقف : « إنهم مجرمون ، وقد نالوا ما يستحقون » ؛ فيرد جبل عليه « المجرمون حقا هم الفتوات » (ص ١٨٤ — أيضاً قارن بين وصف العهد القديم للمصريين والفرعون فى سفر الخروج فى أى إصحاح تشاء ووصف أولاد حارتنا للفتوات وناظر الوقف فى فصل « جبل » لتكتشف بسهولة ويسر التطابق التام بين الرمز والمرموز إليه ، وأن الكتاب الثانى ما هو إلاّ صدى الكتاب الأول) . حتى سيطرة « موسى » على الثعابين نجد شبيهاً لها عند « جبل » (قارن بين سفر الخروج الإصحاح الرابع وأولاد حارتنا ص ١٩٠ ، ١٩١) .

فى العهد القديم نقرأ كيف انتصر « موسى » على المصريين : « فقال الرب لموسى مد يدك على البحر ليرجع الماء على المصريين ، على مركباتهم وفرسانهم . فمد موسى يده على البحر فرجع البحر عند إقبال الصبح إلى حاله الدائمة والمصريون هاربون إلى لقائه . فدفع الرب المصريين فى وسط البحر . فرجع الماء وغطى مركبات وفرسان جميع جيش فرعون الذى دخل وراءهم فى البحر . لم يبق منهم و لا واحد وأما بنو إسرائيل فمشوا على اليابسة فى وسط البحر والماء سور لهم عن يمينهم وعن يسارهم . فخلص الرب فى ذلك اليوم إسرائيل من يد المصريين . ونظر إسرائيل المصريين أمواتاً على شاطىء البحر . ورأى إسرائيل الفعل العظيم الّذى صنعه الرب بالمصريين » (الخروج — الإصحاح الرابع عشر — الآيات من ٢٦ — ٣١) . فكيف كان انتصار « جبل » وآل حمدان على ناظر الوقف والفتوات التابعين له ؟ إن « زقلط » (الفتوة ، ممثل سلطة ناظر الوقف) يهجم هو ورجاله الفتوات على بوابة آل حمدان (آل جبل سلالة الجبلاوى) وعندما يصلون إلى الدهليز الطويل الممتد وراء باب الحوش ، يحدث التطابق مع النص التوراتى ، يقول الكاتب : « وما كادوا يتوسطون الدهليز حتى مادت أرضه بهم بغتة وهوت بمن عليها إلى قاع حفرة عميقة » (ص ١٩٦) . فهل هناك شبهة تجنّ عندما أقول إننا لسنا إزاء عمل إبداعى ، بل مجرد صدى لما سطره العبرانيون عن تاريخهم كما أرادوه ؟ لنقرأ كيف يصور الكاتب نهاية « زقلط » (رمز سلطة البطش عند المصريين) : « وتشبثت يدا زقلط بجدار الحفرة يريد أن يثب (بالضبط كحال الفرعون وهو يحاول رفع رأسه قبل أن يغرق) وقد تجلى الحقد فى عينيه وراح يغالب الإعياء والخور ويزفر أنات كالخوار » (لاحظ التشبيه بالحيوان) وبعد ذلك « انهالت عليه النبابيت حتى تهاوى إلى الوراء وتراخت يداه عن الجدار فسقط فى الماء وفى كل راحة من راحتيه قبضة من طين » (ص ١٩٦) . بعد هذه الهزيمة لممثل البطش والظلم فإن شاعر آل حمدان يصيح : « هذه عاقبة الظالمين » (لاحظ اللغة الدينية) ، ثم يقول المتجمهرون من آل حمدان : « إن جبل قد أهلك الفتوات كما أهلك الثعابين » (ص ١٩٦ ، ١٩٧) والكاتب يتشكك فى ذكاء القارىء ، ويخشى أن يكون التقابل التوراتى قد أفلت منه ، فيعاود تذكيره على لسان « رفاعة » فى الفصل المعنون باسمه ، يقول رفاعه : « ليت الدهليز بقى لنا ، إنه دهليز مبارك . إذْ فيه تقرر النصر لجبل على أعدائه » (ص ٢٦٧) .

وبعد هذا الانتصار الساحق لجبل يقول الكاتب « هاجم الجميع (من آل حمدان) بيوت الفتوات فاعتدت الأيدى والأرجل على أهاليهم حتى فروا بأرواحهم وهم يتحسسون أقفيتهم وخدودهم مصعدين التأوهات سافحين الدموع » وهذا غير نهب البيوت بكل ما فيها (انظر ص ١٩٧) . فإذا كنا إزاء عمل إبداعى ، فإن المرء يتساءل ، كيف يتحول

الفتوات الوحوش الجبابرة إلى جبناء ضعفاء يتلقون الصفعات فـ « يتحسسون أقفيتهم وخدودهم مصعدين التأهاوت سافحين الدموع » دون أدنى مراعاة لعامل التحول الدرامى فى الشخصيات ؟

ويستبدل كتاب « أولاد حارتنا » بخروج العبرانيين من مصر كما جاء فى كتاب « العهد القديم » انتصار آل حمدان بزعامة « جبل » وهزيمة ناظر الوقف والفتوات (المصريين) ، بل إن ناظر الوقف « يقف أصفر الوجه ذليلاً ثم يوافق على شروط جبل ويعلن موافقته على استرداد حقوق آل حمدان . وأكثر من ذلك يعلن أن « جبل » هو الذى سيدير الوقف إن أراد (ص ٢٠٠) ،فبدلا من خروج العبرانيين من مصر تتم السيطرة والسيادة لآل حمدان على الحارة . وعندما يقول دعبس (من آل حمدان) « ولم لا يكون الوقف كله لنا ؟ » ، فإن جبل يرد « أمرنى الواقف (أى الجبلاوى) باسترداد حقكم لا باغتصاب حقوق الآخرين » وفى هذا خروج — للمرة الثانية — على النص التوراتى الذى يعيد الكاتب تدوينه ، فالعهد القديم يحرض العبرانيين صراحة على نهب المصريين ؛ إذ جاء فيه « فإذا سمعوا لقولك تدخل أنت وشيوخ بنى إسرائيل إلى ملك مصر وتقولون له إله العبرانيين التقانا . فالآن نمضى سفر ثلاثة أيام فى البرية ونذبح للرب إلهنا . ولكن اعلم أن ملك مصر لا يدعكم تمضون ولا بيد قوية . فأمد يدى وأضرب مصر بكل عجائبى التى أصنع فيها . وبعد ذلك يطلقكم . وأعطى نعمة لهذا الشعب فى عيون المصريين . فيكون حينما تمضون أنكم لا تمضون فارغين . بل تطلب كل امرأة من جارتها ومن نزيلة بيتها أمتعة فضة وأمتعة ذهب وثياباً وتضعونها على بنيكم وبناتكم فتسلبون المصريين » (الخروج — الإصحاح الثالث — الآيات من ١٨ — ٢٢) . فهذه دعوة صريحة للعبرانيين ، عندما تمضون (أى تخرجون من مصر) « لا تمضون فارغين » ويكون ذلك — بالطبع — من خلال « سلب المصريين » . وبعد هذا الخروج عن النص تعود « أولاد حارتنا » فتستدرك الموقف ؛ فبعد أن أعلن «جبل» أن الواقف أمره باسترداد حقوق آل حمدان (لاحظ الاسم الذى يذكرك بآل عمران) لا باغتصاب حقوق الآخرين ، إذا به يرد على سؤال دعبس « ومن أدراك أن الآخرين سيأخذون حقوقهم » قائلاً : « لا شأن لى بذلك وإنك لا تكره الظلم إلاّ إن وقع عليك » (ص ٢٠٠) أى أن هذا التحول من النقيض إلى النقيض تم فى الصفحة ذاتها . إن جملة « أمرنى الواقف باسترداد حقكم لا باغتصاب حقوق الآخرين » تبدو — برغم الإسقاط الظاهر — كصياغة أدبية ، ولكن لأن الكاتب مهتم بإعادة تدوين الفكر العبرانى ، يشعر أنه ضبط نفسه متلبساً بالخروج عن النص ، لذلك يسارع — فى الصفحة ذاتها — إلى « ضبط » الشخصية على البوصلة الموضوعة لها سلفاً ؛ لذلك تأتى جملة « لا شأن لى بحقوق الآخرين ، وأنك لا تكره الظلم إلا إن وقع عليك » مناقضة لما قبلها ، بل هى شديدة القسوة على الإنسان ، لأنها تشبهه بأدنى وأحط المخلوقات الحية ؛ فأنا لا أعرف ، ولكنى مستعد لتصور — أن الدودة قد لا تشعر بألم دودة أخرى ملاصقة لها ، ولكنى أعرف أن الإنسان — الكائن الوحيد المتطور من مرحلة إلى مرحلة — يشعر ويتألم بالظلم الواقع على الآخرين ، وإن ظل هذا الظلم بعيداً عنه . والمسألة فى ظنى ومن واقع صفحات « أولاد حارتنا » أن الكاتب أراد أن يؤكد أن جبل يدافع عن آل حمدان فقط ، كما كان موسى يدافع عن العبرانيين فقط .

وعندما يقول دعبس لجبل « إنك لا تبغى الفتونة . سأكون أنا الفتوة » فإن جبل يصيح « لا فتونة فى آل حمدان ، ولكن ينبغى أن يكونوا فتوات جميعاً على من يطمع فيهم » (ص ٢٠٢) يكون هذا هو الخروج الثالث عن النص فى فصل « جبل » . إن البشرية كانت تتمنى أن يتحقق الجزء الأول من قول جبل : « لا فتونة فى آل حمدان » ولكن الحاصل غير ذلك تماماً ، فالجزء السامى من العبرانيين الذين اختلطوا وعاشوا فى أوربا ، تجمعوا وقرروا الاستيلاء على أى مكان ولو بنزع السكان الأصليين عن طريق الإبادة ؛ فكروا فى الاستيلاء على شبه جزيرة سيناء ، ثم فكروا فى أوغندا ، وأخيرا نجحوا فى الاستيلاء على فلسطين بعد المجازر والمذابح المعروفة . وحتى لا يظن القارىء أن هناك شبهة تجنٍ أو شبهة تعسف فى التفسير ، فإننى أرجوه أن يراجع معى الأمثلة السابقة والتالية : يقول جبل لأهله : « إنكم أحب أهل الحارة إلى جدكم (الجبلاوى) فأنتم سادة الحارة دون منازع » (ص ٢٠٢) . إن هذه الجملة توقظ فى الذاكرة — وفق قانون

التداعى الحر — مقولات العبرانيين عن « شعب الله المختار » . وفى العهد القديم نقرأ « **طوبى للأمة التى الرب إلهها الشعب الذى اختاره ميراثاً لنفسه** » (المزامير — المزمور رقم ٣٣) . وكذلك : « **فالآن إن سمعتم لصوتى وحفظتم عهدى تكونون لى خاصة من بين جميع الشعوب** » .

(الخروج . الإصحاح التاسع عشر — آية رقم «٥») .

وبدأب شديد يصر الكاتب على المباشرة دون أدنى مواربة ؛ فيجعل شخصيتين من آل حمدان يتشاجران ، فيفقأ أحدهما عين الآخر ، كانت المشاجرة بسبب النقود . قال حمدان لجبل « سيدّ دعبس النقود إلى كعبلها » فصاح جبل بأعلى صوته « فليردّ إليه بصره أولا » . قال رضوان شاعر آل حمدان « ليت فى الإمكان رد البصر » . فقال جبل وقد أظلم وجهه كالسماء الراعدة البارقة « ولكن فى الإمكان أن تؤخذ عين بعين » ويصر جبل على رأيه ويقوم بنفسه ويضرب دعبس (المعتدى) ويطوقه من الخلف ويأمر « كعبلها » (المعتدى عليه) قائلا « قم فخذ حقك »، وعندما يقوم « كعبلها » متردداً فإن جبل يصيح فيه وينظر إليه نظرة قاسية ويقول « تقدم قبل أن أدفنك حياً » . ويقوم « كعلبها » فعلا ويفقأ عين دعبس على مرأى من الجميع (ص ٢٠٧ ، ٢٠٨) . إن أية شخصية من الشخصيات الشريرة فى الأدب العالمى لم تبلغ هذه القسوة ، بل إن القارىء يتعاطف معها ويحبها (راجع أبطال « تورتيلا فلات » لـ « جون شتاينبك » وأبطال « ديوستوفيسكى » على سبيل المثال) . والمشكلة أن الكاتب لا يبدع أدباً ، وإنما يعيد كتابة الفكر العبرانى ، وفى المثال الأخير يريد أن يؤكد جزءاً من شريعة العبرانيين : ففى العهد القديم « **وإن حصلت أذية تعطى نفساً بنفس . وعينا بعين وسناً بسن ويداً بيد . . الخ** » (الخروج — الأيات من ٢٣ — ٢٧) . فهل هناك شبهة تجن أن جبل هو موسى ؟ وأن آل جبل وآل حمدان سلالة الجبلاوى هم العبرانيون ، وبالتالى فإن ناظر الوقف والفتوات هم المصريون المجرمون المعتدون ؟! إن الأمثلة كثيرة يصعب التعرض لها فى هذا الحيز ، ولذلك أختتم بنموذج أخير من فصل « جبل » حيث يدور حوار حول شخصية الجبلاوى : هل هو جد الجميع أم جد آل حمدان فقط ؟ ترديداً لما جاء فى العهد القديم « تكونون لى خاصة من بين جميع الشعوب »

(أولاد حارتنا ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ وسفر الخروج الإصحاح التاسع عشر — آية رقم «٥») .

إن كتاب « أولاد حارتنا » ألقى على كاهل تاريخ « النقد الأدبى » مجموعة من التساؤلات :

١ ـ ما الذى دفع كاتباً مثل نجيب محفوظ ، خاض أجمل متعة يمر بها الفنان وذاقها ، أى لحظات الخلق والإبداع ، ليكتب عملا لا علاقة له بالفن والأدب ؟

٢ ـ لماذا يتطوع كاتب مصرى ، سبق له أن كتب « رادوبيس » (عام ٤٣) و« كفاح طيبة » (عام ٤٤) بل وترجم كتاباً بعنوان « مصر القديمة » (عام ٣٢) ، أى أنه اقترب من تاريخ الحضارة المصرية ، وبالتالى فإننى أفترض افتراضاً مشروعاً ، أنه عرف أن هناك اختلافات شديدة التباين بين ثقافة المصريين الزراعية وثقافة العبرانيين الرعوية ، وعرف — بالتأكيد — وهو ينقل عن العهد القديم — التوجه الإيدولوجى المعادى للمصريين (أرجو من القارىء الكريم أن يلقى نظرة على سفر الخروج — على سبيل المثال لا الحصر — ليتأكد من حجم العداء الموجه ضد المصريين ، بل إن إله العبرانيين — هكذا يكتبون — حوّل أرض مصر إلى خراب ، تسعى فيها كل الحشرات ، بل إن أرض مصر تحولت — من البيوت إلى الزرع إلى النهر — إلى دم) . فلماذا يتطوع كاتب مصرى ليعيد تدوين كتابة « العهد القديم » ؟ فى حين أن مواطنة أيرلندية أقامت دعوى أمام محكمة « دبلن » العليا فى عام (١٩٨٩) وفقاً لما أوردته وكالة « رويتر » ، تطالب فيها بحظره ومنعه من التداول لما فيه من عداء ضد المصريين أصحاب الحضارة الإنسانية العظيمة . وهذا العداء لا يفترضه أحد ، وإنما هو إنحياز صريح من إله العبرانيين ضد المصريين ؛ فالعهد القديم ينص صراحة على « **فإنه كما رأيتم المصريين اليوم لا تعودون ترونهم أيضاً إلى الأبد . الرب يقاتل عنكم وأنتم تصمتون** » (الخروج — الإصحاح الرابع عشر — آية رقم «١٣») .

٣ ـ إن الأدب العالمى يربأ بنفسه عن إطلاق الأحكام القيمية على الشخصيات ، ولكن — بمراعاة أن « أولاد حارتنا » صدى لـ « العهد القديم » ، فإن « ناظر الوقف »

(أي الملك المصرى / الفرعون)« رجل فاقد للشرف » (ص ١٩٩) . وإذا انتقلنا من الأدب إلى التاريخ ، فإن علماء المصريات ، ومعظمهم من الأوروبيين ، يؤكدون من واقع البرديات أن ملوك مصر العظماء (الفراعنة) إنما كانوا يموتون فى ساحة القتال دفاعاً عن شرف الوطن ، لم يقاتلوا من داخل القصور كما يفعل الزعماء المعاصرون ، وإنما كانوا أمام الصفوف كأى جندى ، ولمن يريد مثالا حياً فعليه أن يتوجه إلى المتحف المصرى — الذى لا يدخله المصريون — ليشاهد جثة الملك « سقنن رع » ليعرف عدد طعنات « الحراب » و« البلط » التى تلقاها فى وجهه وعلى صدره .

٤ ـ إن علماء المصريات يؤكدون أن العبرانيين عملوا بالتجسس ضد المصريين لصالح الغزاة المعتدين ، فى حين أن المصريين — كما يؤكد العلماء والمؤرخون والبرديات — كانوا يسمحون للعبرانيين الرعاة الرحل الهاربين من القحط والمجاعة — باقتطاع الأراضى الزراعية على الحدود ، ليزرعوا وليعيشوا حياة كريمة ، وهذه سمة من سمات الشعوب المتحضرة ، شعوب الثقافة الزراعية التى تعرف « مجتمع الوفرة » .ولكن العبرانيين أصحاب الثقافة الرعوية ومجتمع « القحط والندرة » قابلوا إحسان المصريين بأبلغ الإساءة : التزوير الذى يؤكد الحقد ، والعكس صحيح .

٥ ـ إن فتوات « أولاد حارتنا » (المصريين فى العهد القديم) ظلمة ، عتاة ، مجرمون ، وحوش ، غلاظ القلوب ، فهل هذه هى الحقيقة ؟ لنستمع إلى رأى العالم العظيم « سيجموند فرويد » ؛ يقول : « . . . ولكن بينما انتظر المصريون الوديعون حتى رفع عنهم القدر الشخص المقدس لفرعونهم ، أخذ الساميون الهمج قدرهم فى أيديهم وتخلصوا من طاغيتهم » (كتاب « موسى والتوحيد » ص ١٠٩ ترجمة د. عبد المنعم الحفنى) هذا « سيجموند فرويد » — معروف ما ديانته — ولكنه عالم يحترم لغة العلم — يرى أن المصريين « وديعون » وأن الساميين « همج » ، وهو عندما يصف المصريين بالوداعة إنما كان يتفق مع وصف المؤرخ الإغريقى الشهير « هيرودوت » (٤٨٤ — ٤٢٥ ق . م) الذى زار مصر وقال عن المصريين فى كتابه الثانى — فقرة رقم «٣٧» بأنهم « أتقى البشر أجمعين » .

٦ ـ إن التاريخ المصرى الممتد الذى شهد الكثير من الأحداث والغزوات ، ينتظر المبدعين الذين ينطلقون من أرضية مصرية ، فيكون لدينا العشرات من الأعمال الإبداعية على مستوى « النهر الهادىء » أو « جسر على نهر درينا » أو « المسيح يصلب من جديد » أو « مائة عام من العزلة » إلى آخر هذه الأعمال الخالدة . إن المبدع المصرى منعزل عن تاريخه ، ولا زالت رائعة سعد مكاوى « السائرون نياماً » شامخة وحدها تشهد على هذا الانعزال .

إن كتاب « أولاد حارتنا » يثير الأسى على المستويين ، الإبداعى والتاريخى . وإذ أعترف أننى أحترم الكاتب الكبير « نجيب محفوظ » — إنساناً ومبدعاً — وكما أننى لا أسمح لنفسى بالاقتراب من منطقة « ضمير الآخر » ، بمعنى أننى لا أدخل إلى « ضمير الآخر » وبالتالى أرفض استخدام أسلوب الاتهامات ، كذلك فإننى لا أقيم وزناً لما فى « النيات » ؛ بمعنى : إذا قال قائل إن الأستاذ نجيب محفوظ لم يكن « يقصد » شيئاً مما ذكرته فى مقالى ، فإن الرد بسيط : إنما العبرة بما هو مدون على الورق ووصل إلى القارىء فعلا ، وليست العبرة بالنيات .

إن « أولاد حارتنا » كتاب « مشكلة » فى تاريخ المصادرة ، رفضه رجال الدين وتجاوز عنه نقاد الأدب ، من موقعين مختلفين ؛ فهل نأمل فى مناخ ديمقراطى يسمح بالإفراج عن الكتاب وتداوله ، ليكون القارىء — القارىء وحده — هو الحكم على الكتاب وهو القيم على نفسه ؟

الهوامش :

١ ـ راجع كتاب الإسلام وأصول الحكم وكتاب الخلافة الإسلامية للمستشار / محمد سعيد العشماوى .
٢ ـ انظر العهد القديم التكوين — الإصحاح الثالث — الآيات من ٩ — ١٧ .

قراءة لروايتى «شرق المتوسط» و «الآن... هنا»
أو «شرق المتوسط مرة أخرى» لعبد الرحمن منيف:

من أنا السقوط إلى نحن التحدى والتغيـــــير

محمود أمين العالم

أذكر أنه فى ندوة انعقدت عن الرواية العربية بفاس بالمغرب عام ١٩٨٠ ، قال عبد الرحمن منيف ما معناه إنه إذا كان يكرس حياته الآن لكتابة الرواية ، فذلك نتيجة لضآلة الهامش المتاح والممكن للنضال السياسى العملى فى بلادنا العربية . وإنه لو توافرت هذه الإمكانية لتوقف عن كتابة الرواية وانخرط كليةً فى العمل السياسى . ولعل عبد الرحمن منيف كان مغالياً فى قوله . ومع ذلك فإن معظم أعمال عبد الرحمن منيف الروائية تكاد ــ فى تقديرى ــ أن تكون مشاركة فعالة مباشرة فى النضال السياسى العربى بما تفجره من إضاءة للوعى ، بل دعوة تحريضية للفعل ، دون أن يقلل هذا من قيمتها الفنية الرفيعة . على أن الأمر يختلف ويتراوح من عمل روائى إلى آخر . فقد يغلب طابع التوعية التاريخية والطبقية فى ملحمته الروائية «مدن الملح» ، على حين يغلب طابع الفضح المباشر ، والتحريض فى رواية «شرق المتوسط» أو رواية «الآن . . . هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى» . بل لعل فى تسميته لهاتين الروايتين هذه التسمية التى تشير إلى موقع جغرافى معين «شرق المتوسط» ، أو التسمية الأخرى فى الرواية الثامنة التى تشير إلى موقع وزمان معيّنين محدَّدين «الآن . . . هنا» ما يؤكد هذا الطابع السياسى والتحريضى الباشر .

على أنى سأكتفى فى هذه الدراسة السريعة بتحليل روايتى «شرق المتوسط» و «الآن . . . هنا» ، بوصفهما نموذجين للرواية السياسية التى

تعبر عن موضوعها وتشكله وتبرز دلالته العامة على نحو يكاد يكون مباشراً ، ويكاد المتخيَّل فيه أن يغيب وراء الواقع الحدثى الزاعق ، وإن يكن الأداة الأساسية لتشكيله وإبرازه على هذا النحو .

وإذا كان القمع بأشكاله الاجتماعية والاقتصادية والسياسية كلها يكاد أن يكون الموضوع الرئيسى للأعمال الروائية العربية ، كما يلاحظ بحق الدكتور على الراعى[1] ، فإن هاتين الروايتين تركزان على جانب محدد بارز صارخ من هذا القمع العربى . وبالرغم من أن ما يقرب من أربع عشرة سنة قد مرّت بين هاتين الروايتين (فالأولى صدرت عام ١٩٧٧ والثانية عام ١٩٩١) ، فإن موضوعهما ـ برغم اختلاف المعالجة ـ موضوع واحد ، هو التعذيب فى سجون البلاد فى شرق المتوسط ، من الشاطىء حتى أعماق الصحراء ، كما تقول الروايتان . والتعذيب ليس ألماً يصيب جسد الإنسان ، أو مجرد امتهان تتعرض له نفسه ، لكنه تجسيد مادى لمنهج الممارسة السياسية لنظام من الأنظمة ، لبلد من البلدان ، فى عصر من العصور ، وهو تعبير عن الاستبداد والقمع ، وعن مدى التخلف الإنسانى والحضارى فيه . وعندما يكتب عبد الرحمن منيف فى روايتيه عن التعذيب فهو لا يكتب مجرد عملٍ روائى ، مهما كانت قيمته الفنية ، بل يقصد قصداً أن يعبّر صراحة عن هدف ، هو ـ كما يقول على لسان إحدى شخصيات الرواية الأولى ، وما يكاد يكون متضمناً فى كثير من فقرات الرواية الثانية ـ أن يزرع « الحقد فى نفوس الملايين من البشر ، ضد هؤلاء الجلادين ، الذين يمارسون التعذيب ، حتى يتمكنوا من هدم سجون التعذيب من شاطىء المتوسط حتى أعماق الصحراء[2] . إننا « نخطىء إذا تخلينا عن آخر الأسلحة التى نملكها ؛ لابد أن نحسن استعمالها ، إذ ربما تكون وسيلتنا الأخيرة . وقد نستطيع أن نفعل ما عجزت عنه الأسلحة الأخرى ، ولذلك فالمهم أن نكتب ؛ أن نقدم شهادة ؛ أن نقول أى شىء كان السجن ، لكى يعرف الناس ماذا ينتظرهم غداً أو بعد غد ، إذا لم يبادروا ويفعلوا شيئاً ...... حين يعرفون لابد أن يفعلوا الكثير من أجل أن ينتهى عصر السجون »[3] . على أن عبد الرحمن منيف لا يكتب وهدفه التعذيب فحسب ، بل ـ كما توحى كثير من فقرات الرواية الثانية بوجه خاص وحواراتها ـ يحرص على أن يفضح كذلك النظام الاجتماعى عامة الذى يفرز التعذيب والمهانة والفقر وإهدار إنسانية الإنسان . ولهذا تكاد الروايتان أن تكونا وثيقة وشهادة دامية دامغة ، بل تأريخاً وتسجيلاً تفصيلياً ملموساً لألوان العسف ووسائل التعذيب وصوره فى المجتمعات والسجون الشرق متوسطية . ولكنهما ببنيتهما ترتفعان إلى مستوى النص الروائى الرفيع .

١ — شرق المتوسط :

تقدم « شرق المتوسط » صورة لسقوط إنسان مناضل ـ هو الرفيق رجب ـ فى مواجهة التعذيب البدنى والمعنوى الذى يتعرض له . فرجب يقضى أحد عشر عاماً فى السجن ويقاوم التعذيب خلالها مقاومة باسلة . ولكنه ـ فى النهاية ـ لا يلبث أن يسقط وأن يوقّع على وثيقة بتخليه ، عن ممارسة العمل السياسى . وثمناً لهذا يُطلق سراحه ، ولكن أى سراح ! لقد تخلت عنه حبيبته هدى على الرغم منها وفُرض عليها أن تتزوج من آخر . وماتت أمه التى كانت تشجعه على الصمود وتدفعه إلى التماسك ، (لم تمت بل قتلت تقريباً ؛ تلقت ضربة على أضلاعها من أحد جنود السجن وهى تشارك فى مظاهرة مع أمهات أخريات للمسجونين على أبواب السجن ، وتعجل الضربة بنهايتها) ؛ كانت أمه تقول له : « لو اعترفت فكلهم سيقولون : خائن . ولا نستطيع أن ننظر فى وجه أحد » [ص ٢٦] ، وكانت تقول له : «احذر يا رجب ، الحبس ينتهى أمّا الذل فلا ينتهى » (ص ١٢) . على أن أخته أنيسة هى التى كانت تشجعه على الاعتراف . كانت تثنيه دائماً عن التضحية ، وتقدم له ـ وهو فى السجن ـ صوراً لأصحابه الذين يستمتعون بالحرية ، وصوراً لآخرين فقدوا حياتهم بسبب تمسكهم بالمبدأ . وكانت تقول : « أنا الوحيدة بعد أمى التى تنتظر رجب ، ويمكن أن أموت من أجله » (ص ٩٣) . كانت أنيسة تحب أخاها حباً كبيراً ، وما كانت تستريح لحبه لهدى وحب هدى له . ولعل حبها هذا هو الذى دفعها إلى تشجيعه على الاعتراف والسقوط . ولهذا كان رجب يقول :

« أنيسة هى التى دمرت حياتى » . ولقد اعترفت هى بهذا فى النهاية . يخرج رجب من السجن ولكنه يظل يحمل السجن فى داخله ، مما يفقده احترامه لنفسه . وكان يعزّى نفسه بأنه فعل ما فعل حتى يتمكن من السفر إلى الخارج بحجة العلاج ؛ فهو مصاب بروماتيزم فى الدم ، ثم يسعى إلى فضح ما يجرى من تعذيب فى السجون . ويسافر فعلاً إلى فرنسا ، ويأخذ فى العمل تحقيقاً لذلك . وتصل أخباره إلى سجانيه ؛ فيبدأون فى مضايقة حامد زوج أخته ويهددونه بالسجن إن لم يعد رجب من فرنسا . ويعرف رجب ، فيقرر العودة برغم ما تعنيه هذه العودة من خطر على حياته . ويعود ليواجه من جديد سجانيه . ويتحمل العذاب هذه المرة صامداً متماسكاً ويرفض الكلام والخضوع . ثم يطلق سراحه مرة أخرى وهو شبه جثة وقد فقد بصره من التعذيب . ثم لا يلبث أن يموت مستريح البال ؛ فقد تطهر بصموده . وتندم أنيسة ، ويدفعها ندمها إلى أن تعمل على فضح قضيّة تعذيبه . وتنخرط هى وزوجها وابنها عادل ــ بشكل أو بآخر ــ فى طريق رجب ؛ طريق النضال . إنه طريق مستمر إذن برغم التعذيب والاستشهاد .

ويبدأ تشكيل الرواية بمقدمة ــ على خلاف المعتاد ــ هى بعض مواد الإعلان الدولى لحقوق الإنسان ، وبعض أبيات من شعر بابلو نيرودا توحى بجروح لا ينبغى أن تُنسى . ومن مواد حقوق الإنسان والجروح غير المنسية ، تكاد تتحدد ــ منذ البداية ــ الدلالة العامة للرواية ، وهى دلالة تجمع بين الواقعية المباشرة التى تمثلها هذه البنود ، والمتخيَّل الفنى الذى تمثله أبيات نيرودا . ثم تتشكل الرواية بعد ذلك من بنية ثنائية يتناوبها ــ بإفضاء نفسى ــ كل من رجب وأخته أنيسة .

فالفصل الأول هو فصل رجب فوق المركب اليونانى أشيلوس فى طريقه إلى فرنسا بعد إطلاق سراحه ، يسترجع فيه بتأملاته ومشاعره أيام عذابه ولحظة سقوطه . وتكاد تتجسد هذه التأملات والمشاعر فى جسد السفينة التى يركبها وهى تمخر به عباب البحر : « . . . أشيلوس **تهتز** ، **ترجرج** ، **تبتعد** بحركة ثقيلة تشبه رقصة ديك **مذبوح** ، والميناء عند **الغروب** يستقبل الأضواء الرخوة : يعلكها السأم ثم يتركها **فتسقط** **وترتجف** فوق الماء ، ثم **تذوب** . وضجة البشر فى تلك الساعة المليئة **باللا جدوى** ، أشبه ما تكون بأصوات **مخنوقة** . أما الأيدى بحركتها **البلهاء** ، فقد بدت **كالخرق البالية** تهزها ريح لا تُرى ، والوجوه ، آه لشدّ ما كانت **تعاسة** الوجوه : عيون صماء ، ثقيلة ، أفواه مطاطية تشبه فروج الحيوانات بحركتها **المتشنجة** . . . وأشيلوس المجدولة من العبث والدوى ، **تزحف** . . **تبتعد** » (ص ٧) . بكلمات : تهتز، وتبتعد، وتذوب، والغروب، وتسقط، واللا جدوى، ومخنوقة، والخرق البالية، وتعاسة، والمتشنجة، وتزحف، وغيرها ، تكاد تتخلق مأساة الرواية كلها . إنها السقوط والرحلة اليائسة البائسة التى تتجسد فى حركة السفينة .

أما الفصل الثانى فهو فصل أنيسة . هو إفضاؤها الذاتى كذلك ، بعد أن عاد أخوها من السجن وقبع فى حجرته انتظاراً لسفره . نستعيد فى إفضائها كل أحداث السنوات طوال سجنه . ونعود إلى رجب فى الفصْل الثالث ، وهو مايزال فوق السفينة ، يواصل إفضاءاته حول سنوات التعذيب ولحظة السجون ولكنه يتطلع إلى المصالحة مع ذاته . ثم نعود إلى أنيسة فى الفصل الرابع . وبرغم أنه فَصْلها الذى تواصل فيه إفضاءاتها الذاتية وتشعر بالندم على إسهامها فى التآمر على أخيها ، فالفصل يمتلىء برجب نفسه عن طريق رسائله التى يبعث بها إليها ، مطالباً ببناء مقبرة لأمه ، وبمحاولة تعرف أخبار حبيبته هدى ، فضلاً عن اقتراحه بكتابة رواية ، يشتركون فيها جميعاً عما حدث . ثم نمضى مع رجب فى الفصل الخامس وقد بلغنا فرنسا حيث نلتقى ببعض الأصدقاء والرفاق ، كما نلتقى بالطبيب الفرنسى « فالى » الذى يعالجه ويسمع حكايته ؛ فينصحه بالتماسك وتحويل أحزانه إلى أحقاد فى مواجهة أعداء بلده . ثم نعود إلى أنيسة ، فى الفصل السادس لنعرف عودة رجب إلى بلده واعتقاله وتعذيبه من جديد ، وصموده هذه المرة ثم خروجه من المعتقل متطهراً وقد فقد بصره وهو شبه جثة ، ليموت بعد بضعة أيام . ويواصل ــ كما ذكرنا ــ حامد وعادل وأنيسة طريق رجب ، كل بطريقته الخاصة .

بهذه الثنائية المتضافرة فى بنية الرواية بين رجب وأنيسة ، تبرز المأساة على أنها ليست مأساة رجب وحده الذى سقط واستشهد وتطهر ، وإنما هى كذلك وعلى المستوى نفسه مأساة أنيسة ، برغم اختلاف طبيعتها ؛ فمأساتها هى إسهامها فى سقوطه ، بل فى عودته بعد ذلك من فرنسا إلى حيث يلقى

مصرعه ، أى أن الرواية تتضمن شخصيتين رئيسيتين لا شخصية رئيسية واحدة .

ويكاد موضوع الرواية أن يوحى بتفريع عابر جزئى رهيف على مسرحية أوديب ، وإن انتقل محور المأساة من الأم والابن ، إلى الأخ والأخت ، فأنيسة تحب أخاها رجب حباً شديداً كان مصدراً من مصادر مأساته ومأساتها ؛ مصدر ما أصابه من مهانة وسقوط وفقدان بصر واستشهاد فى النهاية ، وما أصابها من إحساس بالخطيئة على حد قولها فى النهاية : « أنا امرأة خاطئة » ص(١٤٨). وتكاد السفينة اليونانية أشيلوس أن تعمق هذا الإحساس الأسطورى الرهيف ، وإن يكن إحساساً عابراً جزئياً كما سبق أن ذكرت . إلا أن للسفينة اليونانية دلالة أخرى فى تقديرى ؛ فهى « سفينة الحرية » ، على حد قول رجب ، ويكاد هو أن يتجسد فيها ، وتكاد هى أن تتجسد فيه ، فى رحلته إلى الغرب ؛ إلى فرنسا ؛ الغرب المتحرِّر المُحرِّر . ولهذا كان الباستيل أول ما زاره عندما وصل إلى باريس . إن السفينة اليونانية هى وسيلة الاتصال والتواصل بين شرق المتوسط الزاخر بالقمع والاستبداد والسجون والتعذيب ، والغرب المتفتح الديمقراطى الحضارى .

وتكاد هذه الرحلة من الشرق إلى الغرب أن تكون تعبيراً عن الانتماء الفكرى إلى ما يعنيه الغرب الحضارى من عقلانية وديمقراطية وحرية واحترام ـ نسبى ـ لإنسانية الإنسان . إنها خلاصة تراث عريق منذ عصر النهضة العربية . ولهذا فهى ليست رحلة إلى مكان وإنما هى رحلة إلى قيمة وإلى دلالة . ولهذا فالأماكن الأساسية فى الرواية تكاد تفقد مكانيَّتها ، أى مواقعها المادية لتصبح قيماً ودلالات ، فهناك السجن حيث القمع والتعذيب ، وهناك البيت حيث فقد الأم وفقد الخطيبة وحيث الموقع العائلى الذى يسوده القلق وفقدان الأمن والتهديد الدائم بخطر الاعتداء والاعتقال . وهناك السفينة أشيلوس ، وهى سفينة الحرية المتحركة والأداة الناقلة من موقع القمع إلى موقع الحرية . وهناك فرنسا ؛ الغرب ، حيث الحرية والعلاقات الإنسانية . الأماكن تجسيد لقيم ودلالات . وبين هذه الأماكن والمواقع رحلة ، ورحلة مضادة . وإن كادتا أن تتلاقيا فى دلالة واحدة ؛ فهى رحلة من السجن إلى البيت ؛ إلى السفينة ؛ إلى فرنسا ، وهى رحلة حرية . ثم هى رحلة من فرنسا إلى البيت فالسجن والتعذيب فالموت . ولكنها رحلة حرية كذلك بمعنى من المعانى ؛ لأنها رحلة تحرر وتطهر من الإحساس بخطيئة الاعتراف والسقوط ، وهى رحلة إرادة واعية بالفعل إلى حد الاستشهاد . ولهذا فالمكان فى الرواية حركة ذات دلالة ، جوهرها التحرر من أسر القمع وأسر المرض الجسدى أو أسر الضمير الشقى .

وتكاد الرواية ألا يكون لها زمن محدد ، اللهم إلا زمن الإفضاء النفسى ، الذى يتضمن الماضى والحاضر فى لحظة واحدة متداخلة ، ولهذا يتداخل الزمن تداخلا حميماً فى المكان الروائى فى مواقعه المختلفة ويصبح عمقا لها . ولكن الزمن يبدأ مع نهاية الرواية بانفتاحها على مستقبل ممكن حين تدفع « أنيسة » الأمور إلى نهايتها وهى تقول : «لعل شيئا يقع»(ص ١٤٨).

ونتيجة للطابع الإفضائى المسيطر على الرواية ، يغلب على سردها الجمل الصغيرة المشحونة بالغنائية العاطفية سواء فى إفضاءات رجب أو إفضاءات أنيسة ، وإن كان الطابع الغنائى أغلب فى إفضاءات رجب الذى تتسم أغلب جمله الإفضائية بالتساؤلات؛ وهو أمر طبيعى ومتسق ؛ إذ إنه طوال الرواية فى محاسبة متصلة مع النفس نتيجة لاعترافه وسقوطه ؛ وما أكثر الأمثلة ، ولنكتف بمثال من إفضاءات رجب : «لا لم أنته ، المرض هو الذى قتلنى ، أريد أن أستريح مؤقتا . . لم أعد قادراً . للإنسان قدرة معينة على الاحتمال ثم يتلاشى . وأنا هل ينكر أحدكم ما تحملت خلال السنوات الخمس ؟ من منهم تحمل مثلى ؟ أتحداهم جميعا . . قل يا عصمت ، هل

تحملت أكثر منى ؟ الضرب ، السجن الانفرادى ، التعليق من السقف ، المياه الباردة أيام الشتاء ، المنع من النوم ؟ (ص ١٩) وكذلك الأمر بالنسبة لأنيسة ، نقرأ بعض إفضاءاتها وهى تصف اللحظة الأخيرة لرحيل رجب : الخطوة الأخيرة مثل الرحيل . . دفعنى بيد رقيقة ، كان لا يريد أن يتركنى . وأنا كنت أستجيب ولا أفعل إلا تلك الحركات الصغيرة ، التى تشبه ردود الفعل لحركاته . تمنيت لو أتلاشى . كنت أختنق بدموعى ، وأتعذب لو أن دمعة واحدة انفجرت من الخارج لجعلت روحى تتنفس وتحاول أن تتملى منه قبل أن يرحل (ص ٦٥) .

ولم تكن هذه الجمل الصغيرة المتسائلة ذات الشحنة

العاطفية ، تقف عند حدود التعابير الإفضائية الباطنية ، بل كانت كذلك إسقاطات على الأشياء الخارجية . ولقد قرأنا كيف مزج رجب مشاعره وتأملاته بحركة السفينة وهى تتجه إلى فرنسا . ونقرأ فى إفضاءات أنيسة : « ولما خرج ، كانت أمطار بداية الشتاء الصغيرة الناعمة تنزلق بهدوء أخرس على أوراق الشجر . وكانت الأقدام على ممشى الحديقة تترك علامات حزينة باهتة »(ص ٦٥) .

والواقع أننا لا نكاد نجد فرقاً كبيراً أسلوبياً بين إفضاءات رجب وإفضاءات أنيسة .

على أن الرواية ــ برغم واقعية أحداثها وواقعية رؤيتها العامة ــ تكاد بهذه الثنائية المتناوبة فى بنيتها ، وهذه الأسلوبية الغنائية فى لغتها ، أن تتسم بالرومانسية . ولهذا نجد الفصحى تتحكم فى حوارها فضلاً عن سردها . وترفض الرواية التصريح بأى كلمة نابية أو بذيئة أو قبيحة مما يتفوه به السجّانون عادة . ولهذا تترك الرواية نقاطاً مكان الكلمات التى لا تريد التصريح بها ، مكتفيةً بأن تشير فى الهامش إلى أنها كلمة قبيحة أو كلمة قبيحة جداً أو شتيمة إلى غير ذلك . وهذا على خلاف ما سوف نتبينه فى الرواية الأخرى [الآن . . هنا] ، سواء من حيث الحوار أو المصارحة بالكلمات التى تسمى بالقبيحة . والملاحظ هنا أن الرواية التى تحرص على إدانة الاعتقال والسجن ، تمارس هى نفسها تغييب بعض الكلمات التى تسميها قبيحة أو قبيحة جداً وسجنها . هل يعنى هذا سقوط الرواية نفسها تحت وطأة قمعٍ من خارجها ؟ أم هو قمع نابع من داخل المؤلف نفسه ؟

على أن شرق المتوسط ــ فى الرواية ــ ليس مجرد مكان يمتد من الشاطىء الشرقى والجنوبى للمتوسط حتى أعماق الصحراء ، بل هو كذلك حال ووضع ليس وقفاً ــ فى الرواية نفسها ــ على شرق المتوسط المكانى ، وإنما هو حالة عامة عاناها ويتحدث عنها كذلك الدكتور فالى الفرنسى الذى يعالج رجب ، ويشجعه على الصمود . فهو يقول له : « الرجال لا يسقطون ، يجب أن نعرف أنى الوحيد الذى بقيت من عائلتى ؛ قتلوا اثنين من إخوتى ، قتلوا أمّى ، ثم قتلوا زوجتى » ثم يقول له « إذا استسلمت للحزن فسوف تهزم وتنتهى . . . . . الذى أعرفه أن بلادكم بحاجة إليكم ، مازلتم فى أول الطريق ، . . . . . يبدو لى أن أمامكم أشياء كثيرة يجب أن تفعلوها » (ص ١٣٣) .

على أن بلاد الدكتور فالى قد جاوزت الحالة الشرق متوسطية ، ــ على الأقل فى هذه الرواية ؛ أما ما يقوله لرجب فهو فى الحقيقة جوهر الإدانة والفضح والتحريض الذى تتضمنه الرؤية العامة لرواية « شرق المتوسط » .

٢ — الآن . . . هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى :

تكاد رواية « شرق المتوسط » ورواية « الآن . . . هنا » تتطابقان من حيث موضوعها ، وجزئياً من حيث بنيتها الفنية ومن حيث دلالتها العامة . وإذا كان عنوان رواية « شرق المتوسط » قد حدد موضوعها من حيث الموقع [شرق المتوسط] ، فإن العنوان الأول (الآن . . . هنا) لرواية شرق المتوسط مرة أخرى يحددها من حيث الزمان [الآن] ، وبهذا يدخلنا هذا العنوان الزمانى ــ المكانى بصورة أعمق من الرواية الأولى فى الواقع المباشر الملموس . وتبدأ رواية « الآن . . . هنا » مثل رواية « شرق المتوسط » ، بما يشبه المقدمة التى تتكون من ثلاثة نصوص : الأول نص من كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميرى يذكر فيه حديثاً منسوباً إلى النبى محمد يقول فيه « أُدْخِلتُ الجنة ، فرأيت ذئباً فقلت أذئب فى الجنة ، فقال : أكلت ابن الشرطى » .

والنص الثانى ينسب إلى سفيان الثورى يقول فيه « إذا رأيتم شرطياً نائماً عند الصلاة ، فلا توقظوه فإنه يقوم يؤذى الناس » .

أما النص الثالث فمن رواية لمالرو يقول فيها : « أفضل ما يفعله الإنسان يحيل أوسع تجربة ممكنة إلى وعى » . بهذه المقدمات التى تجمع ما هو عربى تراثى إلى ما هو غربى حديث تكاد هذه المقدمة أن تلخص كذلك الرؤية العامة للرواية ، وسوف تستند الرواية فى بعض فقراتها إلى نصوص من التراثين العربى والغربى لتأكيد بعض المعانى والمواقف ، ونلاحظ أنها تضع نصوص التراث العربى على لسان طالع العريفى من موران ، وتضع النصوص الغربية على لسان عادل الخالدى من عمورية تمييزاً لشخصيتها وللملامح بلديها .

وكما قامت الرواية الأولى على نصّين إفضائيينْ لكل من رجب وأنيسة ، حول ما يعانيه كل منها من تعذيب جسدى أو معنوى ، أو جسدى ومعنوى معاً ، فكذلك تقوم هذه الرواية الثانية على نصّين لمحنة تعذيب عاناها كل من طالع العريفى

وعادل الخالدى . وإذا كان النصّان فى الرواية الأولى يتناوبان ويشكلان بنية هذه الرواية تشكيلاً ثنائياً متضافراً متداخلاً ، تتعاقب فيه وتتناوب فصول الرواية ، فإن رواية « الآن . . . هنا » تَنْبنى على نصّينْ مستقلينْ ؛ نص كامل يسجل فيه طالع العريفى ــ كتابةً ــ معاناته فى سجون بلده موران ، يتلوه فصل كامل آخر يفضى فيه عادل الخالدى بمعاناته فى سجون بلده عمورية . ولهذا فليس بين النصّين تداخل أو تضافر . فنحن هنا مع حكايتين مستقلتين ، وإن وحّدهما موضوع واحد ، هو معاناة السجن والتعذيب . وليس بين النصين فى الحقيقة من تمايز أو اختلاف ، اللهم إلا اختلاف فى اسم البلدين ، وإلاّ فى التفاصيل وأسماء الأشخاص والأماكن ، وتنوع أساليب التعذيب فى النصين ، والتمايز النسبى فى أسلوب السرد . فنص طالع العريفى هو مذكرات مكتوبة ، ولهذا يغلب عليها الوصف والتقرير والتحليل ، ولهذا كذلك تأتى جملتها طويلة ، على حين أن نصّ عادل الخالدى نصّ إفضائى يغلب عليه ــ إلى حد ما ــ الطابع الانفعالى والجمل القصيرة ، وإن كان يتميز كذلك بالوصف والتحليل ، كما يتميز بكثرة الأبنية الحوارية . وموران وهى بلد طالع تكاد تشير إلى البلد التى وقعت فيها رواية « مدن الملح » .

ففى حديث طالع إشارة سريعة عابرة إلى إحدى شخصيات « مدن الملح » الأسطورية وهو « متعب الهزال » . أما عمورية ــ بلد عادل ــ فاسمها التاريخى الرمزى يكفى للإشارة إلى حقيقتها ، على الأرجح .

على أن الذى يفرق بين بنية الروايتين ، « شرق المتوسط » و « الآن . . . هنا » ، هو الفصل الأول من الرواية الثانية . وهو فصل يقع فى مستشفى كارلوف فى براغ بتشيكو سلوفاكيا ، حيث التقى الرفيقان طالع العريفى وعادل الخالدى . ويمهد هذا الفصل للفصلين التاليين المكرسين لصور التعذيب التى عاناها كل من طالع وعادل . غير أن هذا الفصل الأول يضيف إلى صور التعذيب صورة أخرى لا نجدها فى الرواية الأولى ، بل تكاد تعطى لهذه الرواية الثانية دلالة متميزة . فهذه الرواية لا تصور معاناة رفيق مناضل سقط فى محنة التعذيب فاعترف ، وإنما على العكس من ذلك تماماً . فهى تصور صموداً بطولياً لرفيقين مناضلين ، وتصور تماسكهما وتحديهما للتعذيب برغم شراسته ووحشيته الجسدية والمعنوية .

وعندما فشلت كل وسائل التعذيب كلها فى انتزاع أى اعتراف منهما أو الوصول بهما إلى السقوط والتخلى عن مبادئهما ، أُطلق سراحهما : « حين بدا موتى وشيكاً ، أطلقوا سراحى » ، هكذا يقول عادل الخالدى (ص ٧) ، وينتقلان بعد ذلك إلى هذا المستشفى بمعاونة التنظيمينْ السريين اللذين ينتسبان إليهما . وقيام مسرح الفصل الأول فى هذا المستشفى فى تشيكوسلوفاكيا بالذات له دلالة خاصة . ففى هذا الفصل الأول نعيش علاقات إنسانية بالغة الرقة والرهافة والسخاء بين المَرْضى بعضهم وبعض ، وبين المرضى والأطباء ومساعديهم . بل يكاد هذا الفصل ــ بشكل عام ــ أن يكون النقيض المباشر للفصلين التاليين المكرسين للسجون والتعذيب ، وإن تضمن هذا الفصل كذلك بُعداً معنوياً خاصاً من أبعاد السجن والتعذيب . وهذا ما يجعل لهذه الرواية دلالة خاصة متميزة عن الرواية الأولى ، بل يجعلها رواية « شرق متوسط جديدة » وليست « شرق متوسط مرة أخرى » . بل يجعلها معاصرة لوقائع فكرية وسياسية جديدة ، هى الانتقال أو الإرهاص بانتقال بعض سمات شرق المتوسط إلى تشيكوسلوفاكيا ، بل إلى هذا المستشفى . ذلك أن وزير نفط موران ، البلد الشرق متوسطى ، بمعنى البلد الذى عانى فيها طالع العريفى السجن والتعذيب إلى حد الموت ، بسبب تبنيه توجّها فكرياً وسياسياً ، يتفق ــ نظرياً ــ مع التوجه العام لتشيكوسلوفاكيا ــ هذا الوزير النفطى يأتى فى زيارة ، إنه الآن . . . هنا فى تشيكوسلوفاكيا . على أن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، فلعل هناك ضرورات عملية خالصة . لكن الذى حدث أنه ــ نتيجة لهذه الزيارة ــ يُطلب من الرفاق العرب جميعاً مغادرة براغ وأن ينتقلوا إلى الجبال البعيدة بضيافة الحكومة وعلى حسابها ، ولكن . . . تحت رقابتها (ص ٣٠) طوال مدة زيارة وزير النفط . ولا يقف الأمر عند هذا الحد كذلك ، بل يمتد إلى المستشفى نفسه ؛ فيأتى شرطى بورقة رسمية يطالب بأن يحظر على المريض رقم ٢١٧ واسمه طالع العريفى مغادرة الغرفة لأسباب أمنية ابتداء من يوم الاثنين . . . . . وحتى إشعار آخر(ص ٣٣). ويتم هذا ، ويقف شرطى أمام غرفة طالع تنفيذاً لهذا الأمر . وهكذا يقوم سجن شرق أوسطى فى قلب هذا البلد الاشتراكى الغربى ؛ سجن لمن كانوا يعانون من السجون الشرق متوسطية ؛ فما الفرق

إذن ؟ فى الماضى كانوا يقولون فى تشيكوسلوفاكيا : « إن نظاماً كنظام موران لا يحتاج إلا إلى الدفن . وإنه من الحماقة أن يفكروا اللحظة بإمكانية تطويره أو التعايش معه »(ص ٣١).

لقد تغيرت الأوضاع إذن ، ولابد من استخلاص درس أخير من هذه « الحالة التى نعيشها الآن ، والطريقة التى يتعاملون بها معنا بما فيها من ذل وقهر »(ص ٣٧) ولعل تشيكوسلوفاكيا هنا أن تكون مجرد رمز لما يحدث من تحول فى المواقف الإيديولوجية والسياسية فى بقية الدول التى كانت تسمى بالاشتراكية . لقد انتقل شرق المتوسط إليهم أيضاً ! على أن الأمر لا يقف عند هذا الحد كذلك ؛ فالمستشفى يبلغ عادل الخالدى أن الحساب سوف يدفع بالدولار عن طريق البنك . ولهذا يجب أن يتوافر له ضمان بنكى من أجل تسديد ثمن العلاج (ص ١٢٢) . ومن أين له هذا ؟ إنه يضطر أخيراً إلى مغادرة المستشفى لعجزه عن الدفع بالدولار . ويقوم الاتصال بينه وبين صديق له قديم يعيش فى فرنسا هو أنيس ، فيساعده على السفر إلى هناك . على أن المحنة لا تقف عند هذا السلوك الرسمى ، بل يمتد كذلك إلى هؤلاء « الذين يفترض فيهم أن يخففوا عنى ، أصبحوا همًّا فوق همّى ، ثم أصبحوا مرضاً لا أعرف كيف أتخلص منه » ص ٩٧ . إنهم رفاق التنظيم ! لقد استشرت الخلافات والانشقاقات وحرب البيانات والاتهامات وفرض الأوامر من أعلى ، وتغييب الحرية فى القول والاختيار بحجة حماية التنظيم (ص ٩٩) . يأتى الرفاق أو مُمثلوهم إلى المستشفى كل أسبوع لينقلوا خلافات المقاهى والبارات التى تحولت بسرعة إلى معارك (ص ١٧) . يعانى عادل من مجيئهم ، ويموت طالع نتيجة لما أثارته فى نفسه الأوضاع الجديدة . ويواجه عادل المحنة التنظيمية التى أخذت تمتد إليه نتيجة لتمسكه بثوابت الديمقراطية والحرية وضرورة النقد واحترام إنسانية الإنسان ، ولرفض الانصياع الآلى للتنظيم بغير هذه الثوابت المبدئية . وينتهى الأمر بتلقّيه نشرة تنظيمية داخلية تشير إلى انحرافات وأخطاء جسيمة منسوبة إلى رفاق تقرر معاقبتهم ، وكان اسم عادل بينهم بالطبع . ولا يشعر عادل أنه بهذا قد فقد شيئاً . كان قد أخذ يراجع حياته كلها ، « بعيداً عن المؤثرات الآنية المتلاحقة . قرأت . حزنتُ . ندمت . قلت لنفسى : كم كنّا أغبياء وجبناء خلال فترات طويلة سابقة » (ص ٩٩) . بل لعله ــ كما يقول ــ تحرر من « ذلّ طويل وخيبة دائمة » (ص ١٢٠) . ويقول لنفسه « إذا رجعت إلى وطنى ، إذا نظرت إلى عيون الناس وعرفت همومهم ولفحتنى الأنفاس الشقية ، عند ذلك يمكن أن أكون قادراً على المساهمة مع الآخرين فى عمل شىء واتخاذ الموقف الصحيح » (ص ١١٦) ، ويقول : « هؤلاء الساسة الذين أسلمت لهم قيادى ، خدعونى وتخلوا عنى » (ص ٣٣٠) ، ويقول : « تحطمت أغلب الأوهام كلها ، لم أعد قادراً على عبادة أى صنم ، ولم يعد يرشدنى ويقودنى سوى الضمير ..... تخليت عن الآلهة القديمة ولم أجد آلهة غيرها ؟ فليكن . المهم أن تكون هناك إرادة . وهذه وحدها يمكن أن تعيد تشكيل العالم مرة أخرى »(ص ٥٥٩).

خلاصة هذا كله ، أن رواية « الآن . . . هنا » ، وإن كان السجن والتعذيب هو موضوعها العلم ، مثل رواية « شرق المتوسط » ، قد تضمنت بُعداً معنويًا آخر لهذا السجن ولهذا التعذيب هو المعاناة داخل التنظيمات البيروقراطية الاستبدادية المعزولة عن الجماهير بمشاكلها الداخلية ، ومعاناة ما يحدث داخل البلاد التى تسمى بالاشتراكية ، والتى أخذت تتحول إلى الضفة اليمينية الأخرى . وهكذا تتواكب الرواية فى فصلها الأول مع خبرة الأحداث والتحولات الأخيرة فى البلاد الاشتراكية « سابقا » .

وإذا كانت رواية « شرق المتوسط » تصور سقوط رفيق لاعترافه وتخليه نتيجة للتعذيب البدنى والمعنوى ، فإن رواية « الآن . . . هنا » تصور ــ إلى جانب ذلك ــ خيبة الأمل ، بل « انعدام اليقين ، والهزيمة الداخلية التى نعيشها ــ على حد تعبير طالع ــ مما يجعل الكثيرين حائرين ثم يائسين » (ص ١٥) ، وهذا مما يضفى على بطولاتهم السابقة فى مواجهة التعذيب وولائهم الفكرى والتنظيمى السابق لتنظيماتهم مشاعر ملتبسة[٤] . على أن هذه المشاعر الملتبسة لم تولِّد أزمة ضمير داخلية عند كل من طالع وعادل ، شأن أزمة رجب وأنيسة فى « شرق المتوسط » ، وإنما خلقت مواقف يغلب عليها طابع التأمل والحوار العقلانى ، وصَبَغ السرد فى الرواية بطابع الوصف والتحليل ومحاولة التأويل ، سواء فى الفصل الأول أو الفصلين الثانى والثالث ، وإن استشعرنا فى الفصل الأول والثالث اقتراباً نسبياً من الطابع الانفعالى الغنائى الذى كان السمة الأساسية للسرد فى الرواية الأولى « شرق المتوسط » ؛

وذلك أمر طبيعى . فالأزمة فى « الآن . . . هنا » كانت أزمة خارجية فى الجوهر ، وتعبر عن نفسها فى شكل مذكرات مكتوبة شبه وصفية تقريرية بالنسبة لطالع ، وفى شكل إفضاء يغلب عليه طابع الحوار والسرد الوصفى العقلانى بالنسبة لعادل ، وهو فى الحقيقة حكى أكثر من أن يكون إفضاء . على حين أن الأزمة فى « شرق المتوسط » كانت باطنية فى جوهرها ، وتعبر عن نفسها فى شكل إفضاءات نفسية غنائية عاطفية . ولهذا ــ كذلك ــ وجدنا الحوار الغالب فى « الآن . . . هنا » حواراً أقرب إلى العامية ، مع استخدام كثير من الحكم والتعابير والأمثال الشعبية ، فضلاً عن الجرأة فى استخدام المفردات التى اعتبرتها الرواية الأولى مفردات قبيحة وتحاشت التصريح بها . إن الفرق بين الأسلوبين فى كلتا الروايتين هو الفرق بين الصراع مع الداخل أساساً فى الرواية الأولى ، والصراع مع الخارج أساساً فى الرواية الثانية .

ولعل هذا الفرق بين الصراع الداخلى والصراع الخارجى هو الذى ميز بين الإحساس بالزمن فى كلتا الروايتين . ففى الرواية الأولى ــ كما سبق أن ذكرنا ــ لم يكن هناك ــ تقريباً ــ زمن محدد للرواية ، بل كان الزمن مندمجاً فى الإفضاء النفسى الباطنى ؛ أما فى هذه الرواية فالزمن بارز ، محدد الملامح ، ومتعددها كذلك . إنه يحدد للرواية ــ بعنوانها ــ موقعها الزمنى العام ، وهو « الآن » ؛ أى الحضور القائم الراهن الذى نعايشه نحن القراء كذلك .إنه الآن بالنسبة لأحداث الرواية ، وهو الآن بالنسبة لنا كذلك . و « الآن » متكرر متناثر طوال الرواية ، بل قد يتخذ أكثر من معنى أو دلالة داخل « الآن » العام للرواية . فعندما تقول الرواية ــ مثلاً « الآن تبدأ الرحلة الجديدة » (ص ٢٢٥) ، تعبر « الآن » هنا عن لحظة زمنية جزئية داخل « الآن » الزمنية العامة للرواية . وحين تقول الرواية فى موضع آخر : « أما الآن والمرض يشتد » (ص ١٩٩) فلسنا هنا نتحدث عن زمن جزئى أو عام بكلمة الآن ، وإنما تستخدم الرواية هذه الكلمة للتعبير عن حالة محددة ، يمكن أن نستبدل بها تعبير « أما وقد » تماماً مثل تعبير آخر فى الرواية هو « الآن وزميل الغرفة ينظر إلى بهذه الطريقة يربكنى » فهو لا يشير إلى زمن وإنما إلى حالة اشتد المرض » فيها،على خلاف ما تقوله الرواية فى موضع آخر هو : « وأكرر الآن » ص(٢٠٤)وهى عبارة تعنى لحظة زمنية داخل حالة أو وضع . وهكذا تتعدد دلالات « الآن » التى تتناثر فى الرواية ولكنها جميعاً لحظات جزئية داخل « الآن » العام الروائى والواقعى المتشابك . على أن الزمن فى الرواية برغم عموميته فى الرواية وواقعيته الحية بالنسبة لنا نحن قراءها ، فهو زمن متجزىء متناثر طوال الرواية . قد تكون للحظةٍ زمنيةٍ منه دلالة قيميّة وإيحائية وتناصية خاصة ، مثل « يوم الاربعاء » ؛ فهو يوم يؤرخ لحدث ، ولكنه يوم مشحون بدلالة مأساوية . فهناك أربعاء الرماد ، وهنا التعبير الشعبى عن « ساعة الشؤم » فى كل يوم أربعاء ، إلى غير ذلك . ولكن ما أكثر أجزاء الزمن المتناثرة بوصفها عناصر جزئية فى البنية العامة « للآن » فى الرواية . وذلك مثل : ذات مساء ، فى اليوم التالى ، الأسبوع الأول ، بعد أسبوع ، ذات الظهيرة ، حتى اليوم السادس أو السابع ، الزمن الذى يتوقف عن الجريان أيام الصيف ويصبح مثل المياه الآسنة ، فى أحد أيام شباط . . إلى غير ذلك . إنها أزمنة جزئية متناثرة مندمجة فى الأحداث المباشرة ، ولهذا فدلالتها مرتبطة بدلالة الحدث نفسه ، وهى تشكل عناصر زمن « الآن » العام فى الرواية ؛ زمن الحضور الدائم الكلى .

أما المكان فيتمثل فى ثلاثة مواقع ذات دلالات مختلفة . هناك أولاً المستشفى الذى هو ساحة إنسانية بالغة الرقة والرهافة والتواصل الإنسانى السخىّ ، لم يقلل من دلالتها هذه ما عكر صفوها من أحداث من خارجها ، بل لعل هذه الأحداث عمقت ما تتسم به من تواصل إنسانى رفيع . وهذا الموقع هو النقيض المباشر ــ كما سبق أن ذكرنا ــ للموقع الثانى الذى هو السجن والتعذيب والزنازين والأقبية والمحارق والسراديب وهو الرحلة والانتقالات بين مختلف هذه العناصر . أما الموقع الثالث فهو فرنسا التى وصل إليها عادل لمواصلة العلاج ، حيث المستشفى ، والحدائق ، والآثار التى حررتها الثورة الفرنسية ، والرفاق ومخايلة الآمال الضائعة والمستقبل الغامض . على أن هذا المكان يعنى فى الجوهر ــ مرة أخرى هنا ــ الغرب الحضارى النقيض للاستبداد والتعذيب وقهر إنسانية الإنسان . وإذا كان المستشفى فى براغ نقيضاً للسجن والتعذيب فى شرق المتوسط بما يزخر به المستشفى ــ برغم كل شىء ــ من تواصل إنسانى حميم ، فإن فرنسا ، الموقع الحضارى هى العقلانية والنقد والرفض لكل ما يعوق

حرية الإنسان ويحد من قدرته على أن يطل على المستقبل ويبدأ دائماً من جديد وبشكل صحيح . « مثلما علّم ديكارت الفرنسيين ، ثم أوروبا فالعالم أشياء أساسية ، خاصة فى المنهج ، فأعتقد أن أعظم وأهم ما علمهم كلمة تفوق كل الكلمات ، علمهم كلمة : لا ! » (ص ٥٦٢) .

إن فرنسا ــ من حيث إنها موقع حضارى ، هى دعوة إلى فعل حضارى ضد كل ما هو معاد للحضارة . وهكذا نواصل ــ فى رواية « الآن . . هنا » ــ الرحلة المكانية نفسها التى قمنا بها فى « شرق المتوسط » ، وإن اختلفت الوسائل والمحطات . إنها رحلة من الشرق ، شرق الاستبداد والقمع والتعذيب والتخلف ، إلى غرب الحرية والحضارة وإرادة الرفض والفعل تحقيقاً لإنسانية الإنسان . وهكذا فنحن مانزال نتعلق بالرؤية العريقة لتراث عصر النهضة العربية المجهضة . وإذا كانت رواية « شرق المتوسط » عبرت عن هذا ضمنياً وجزئياً برحلتها المكانية إلى الغرب ، فإن رواية « الآن . . . هنا » تكاد تجعل من هذه الرحلة ، لا مجرد الرحلة إلى فرنسا ، أو الغرب الحضارى ، بل الرحلة إلى الإنسان عامة . هذا ــ فى تقديرى ــ هو جوهر رؤيتها . فالواقع أننى عندما أخذت أتأمل الفصلين الثانى والثالث بوجه خاص ، وهما الفصلان المكرسان لتقديم صورة للسجون وألوان التعذيب البشعة التى عاناها كل من طالع وعادل ، لاحظت ــ كما سبق أن ذكرت ــ أنه ليس ثمة تمايز أو اختلاف بينهما إلا فى التفاصيل الشكلية وفى الأساليب التعبيرية ، وإن غلب على الفصل الثالث الحكايات والطرائف السجنية . وأتساءل : لماذا لم يجعل منهما المؤلف فصلاً واحداً لما بينهما من تماثل كبير من حيث الدلالة العامة لأحداثهما ؟! ولعل تفسير ذلك هو أن المؤلف اختار موقعين فى شرق المتوسط يختلفان سياسياً وأيديولوجيا اختلافاً كبيراً ولكنهما يلتقيان فى المعاملة السياسية نفسها . وهو يريد أن يؤكد هذا المعنى .

وهناك ملاحظة أخرى تدعو إلى التساؤل فى الفصلين الثانى والثالث كذلك . فلقد تبين لنا فى عرضنا وتحليلنا للرواية الأولى ، رواية « شرق المتوسط » ، أنها رواية ذات فضاء عائلى ؛ فهناك أم وأخ وأخت وزوج للأخت وأبناء لها ، وهناك مأساة مشتركة تجمع بينهم جميعاً وتضفر مشاعرهم ومواقفهم وأشكال سلوكهم المختلفة ، فضلاً عن أن هذا كله يتم التعبير عنه بالإفضاء الذاتى الباطنى الذى يتجلى فيه ما يعانونه من محنة عاطفية وأزمة ضمير . أما فى هذين الفصلين من رواية « الآن . . . هنا » فنحن محصورون داخل السجون ، محصورون داخل لحظات التعذيب المختلفة ، محصورون بين المسجونين والجلادين ، ولا أثر لأى علاقة خاصة حميمة ، عائلية أو اجتماعية ، سواء فى شكل حلم أو تذكر . حقاً ، كان عادل عندما يشتد التعذيب ينادى أمه « يامّه ، آخ يمّه » وكانت تأتى إليه فى الحلم أحياناً تشجعه . وموقف الأم هنا تماماً مثل موقف الأم فى رواية « شرق المتوسط » . ولكن فيما عدا هذا النداء للأم أو الحلم بها ، كانت تجربة السجن فى الفصلين المذكورين خالية من أى علاقات حميمة أخرى ، سواء بالحلم أو بالتذكر . وهذا أمر غير طبيعى فى تجربة السجن وتجربة التعذيب .

كانت معاناة السجن والتعذيب هى نقطة التركيز الأساسية ، كأنما يقع السجن والتعذيب فى عالم مطلق مجرد معزول عن كل حياة خارجه . وأكاد أتصوّر ــ مجتهداً ــ أن هذه العزلة فى عالم مطلق معزول عن كل ارتباط عائلى أو اجتماعى يتم استدعاؤه حلماً أو تذكراً ، إنما هى عزلة مقصودة ومتسقة مع الدلالة العامة لهذه الرواية « الآن . . . هنا » . فهى ــ من ناحية ــ تركز تركيزاً قوياً على بشاعة التعذيب البدنى ، ومن ناحية أخرى ، أتصوّر أنه إذا كانت رواية « شرق المتوسط » هى تعبير ــ فى الجوهر ــ عن محنة فرد ، ومحنة أسرة ، وكانت تطلعاً ــ فى الجوهر ــ إلى تطهير ذاتى ، فإن رواية « الآن . . . هنا » ترتفع فى دلالتها من المحنة الفردية الذاتية إلى فضاء إنسانى شامل . ولهذا لم تنحصر دلالتها فى التعذيب أو التطهير الذاتى ، وإنما تمتد إلى إرادة إلغاء السجون نفسها ، وتحرير الإنسانية منها . إلى جانب أنها تفضح واقع شرقِ المتوسط ونظامه ، بل واقعاً ونظاماً عالمياً ، وتتطلع إلى تغييره كذلك . وما أكثر ما يتناثر فى حوارات الرواية من كلمات تعبر عن هذا المعنى الإنسانى الشامل . مثل : « الشرط الأول هو الاعتراف بالإنسان » (ص ٨٩) ، « كيف نستطيع أن تخلق عالماً وإنساناً يؤمنان فعلاً بالحرية ؟ » (ص ١٠١) ، « سيبقى السجن ياطالع وسيبقى السجان مادام هناك ظلم واستغلال » ص ١٤ ، « وستبقى السجون وسوف تتسع إذا ظل الناس فى بلادنا يفخرون بصبرهم

واحتمالهم وأن مَنْ يعانى فى الدنيا أكثر لابد أن يجازى فى الآخرة » (ص ٣٣٢) ، « متى يصل الإنسان إلى الحرية ؟ » ص ٣٩٣ ، « الجلاد لم يولد من الجدار ولم يهبط من الفضاء ، نحن الذين خلقناه (....) كما خلق الإنسان القديم آلهته ، خلقناه ، فى البداية رغبةً فى النظام السهل ، ثم تواطأنا معه لإخافة الصغار والغرباء والأعداء (.....) ثم بدأنا نخاف منه (.....) إلى أن وصلنا إلى الامتثال والطاعة والرضى ، وأخيراً إلى التسليم » (ص ٣٠٣) .

إن الدلالة العامة لهذه الرواية ليست أزمة داخلية ذاتية ، وليست أزمة فرد سواء كان منهاراً أو صامداً بطلاً ، وإنما هى أزمة نظام علاقات إنسانية ، سواء تجلّت هذه العلاقات فى تنظيم حزبى خاص ، أو فى نظام اجتماعى عام ، ولابد لهذا النظام من العلاقات أن يتغير الآن ... وهنا . على أنها ليست قضية شرق متوسطية فحسب ، بل هى قضية الإنسان من حيث هو إنسان أينما كان ، وهكذا غلب على سردها طابع الوصف الخارجى والحوار التحليلى التأويلى العقلانى ، على خلاف الرواية الأولى التى غلب على سردها طابع الإفضاء الغنائى الذاتى . وهكذا ننتقل بين « شرق المتوسط » و « الآن ... هنا » من أنا السقوط والتطهر إلى نحن التحدى والتغيير ؛ من استعادة الذات الفردية لكرامتها الشخصية ، إلى ضرورة الفعل من أجل تحقيق الحرية للنظام الاجتماعى والإنسانى بعامة .

على أن الروايتين تنتهيان ــ مع ذلك ــ نهاية شبه متشابهة ، مما يخرج الرواية الأولى ــ جزئياً ــ من ذاتيتها المغلقة ، فأنيسة « تدفع الأمور إلى نهايتها ، لعل شيئاً يقع » كما تقول (ص ١٤) . وابنها عادل وزوجها حامد ينخرطان فى العمل السياسى على طريق رجب . وعادل الخالدى ــ فى نهاية « الآن ... هنا » ــ يقول « ما كدت أضع رأسى على الوسادة ، بدأت أسمع النواح والأنين الآتى من هناك . وفى لحظة لاحقة سمعت ما يشبه الدوىّ . أما وأنا أنزلق إلى النوم أكثر ، فقد أحسست بأن الأرض تتشقق ويعلو الصهيل . وأتذكر أننى حلمت أحلاماً كثيرة تلك الليلة وكان بعضها لا يخلو من فرح حزين » (ص ٥٦٣) .

وإذا كان الفرح ــ فى هذا النص ــ للصهيل القادم ، فهل الحزن لتخليه ــ تنظيمياً ــ عن المشاركة فى هذا القادم من بعيد ؟ مجرد تساؤل ! وهكذا تلتقى الروايتان فى رؤية مستقبلية متفائلة فى النهاية تعبران عنها ببنيتها الفنية وببعض تعابيرهما وأساليبها السردية وتحملان إلينا جميعاً دعوة حارة جهيرة إلى المشاركة فى تحمل المسئولية ، أن نقول كذلك « لا » أن نفعل شيئاً ....

الهوامش :

(١) على الراعى : « الرواية فى الوطن العربى » . دار المستقبل العربى . ١٩٩١ . المقدمة .
(٢) اعتمدنا هنا على طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ١٩٧٩ بيروت ، من رواية « شرق المتوسط » لعبد الرحمن منيف . راجع ص ١٣٩ .
(٣) اعتمدنا هنا على الطبعة الأولى من رواية عبد الرحمن منيف « الآن ... هنا ، أو شرق المتوسط مرة أخرى » ! مؤسسة عيبال للدراسات والنشر . قبرص ١٩٩١ . راجع ص ٣١٧ .
(٤) وهنا يلتقى هذا الفصل من رواية « الآن ... هنا » مع رواية إميل حبيبى الأخيرة . « خرافية سراى بنت الغول » التى ظهرت عام ١٩٩١ ، العام نفسه الذى ظهرت فيه « الآن ... هنا » ، مع ما بين الروايتين من اختلاف فى البنية الفنية ومنهج التناول .

استعارة الثورة / الحريق

فى «حريق» محمد ديب

أمينة رشيد

«إن هذه القوى تقتتل دون أن يصبح الظل ظلاما دامسا ، ودون أن يصبح الضياء لهيبا ساطعا . . . إنها تقتتل دون أن تنتصر إحداها على الأخرى ، دون أن تجهز إحداها على الأخرى . لا راحة ولاهدنة . الحياة . الحياة !!»

● الحريق ، ترجمة سامى الدروبى ، (ص٢٦٣ ــ ٢٦٤)

هناك مفهوم حديث يعيد تقسيم النمطين التقليديين للأدب ــ الشعر ، والنثر ــ ليماثل بينهما وبين مجازى الاستعارة ، الكناية[١] وإذا كان الأدب بالفعل مجازا ، للحياة وللواقع[٢] من ناحية ، فى ذاته وبتكراره لبعض الصور الأساسية (أو لصورة واحدة أحيانا) ، من ناحية أخرى ، فينبغى مع ذلك أن لا نفرض على النص الأدبى تعريفات مسبقة تحد من حيويته ومن إمكانية فهم دلالاته المتنوعة . فمن قصور النقد الحديث ، رغم اكتشافه لأدوات تساعد على الفهم الداخلى للنص ، أنه قد أدخلت عليه أحيانا نماذج أحادية تحد من ثرائه ، بينما القيمة الجمالية للعمل الأدبى تكمن ، حسب رأينا ، فى لعبها الدلالى والأسلوبى الذى يبرز المكنون منه ويعَرِّف بمجهول النص . فإذا كان النص الشعرى يفعل فعله بواسطة الإيقاع والتنغيم ، واستعارية الصوت والصورة والمعنى ، أى بجميع مستويات التكرار ، وإذا كان النص الروائى يقوم على التقدم الخطى والتصوير الكنائى ، فى علاقة الجزء بالكل التى توصل الرسالة الأساسية للنص ، فهناك أيضا إيقاع ، وتصوير محارى فى التكرار الروائى ، يكسر من حدة التمييز «الجاكبسونى» ، كما نستطيع أن نجد فى النص الشعرى حكاية ما ــ وخاصة فى الشعر الحديث ــ تتقدم خطيا مع نمو القصيدة . ولكننا لن نهتم هنا إلا بالمثل الأول ، أى بالنص الروائى .

يبقى أن هناك اختلافاً أساسياً بين التقدم الخطى للرواية والتكرار الدائرى للقصيدة ، يجعلنا نتكلم عن «شاعرية» بعض الروايات والحكاية المتضمنة فى بعض القصائد . وتقدم رواية الحريق لمحمد ديب ــ وهى الجزء الثانى لثلاثيته الشهيرة ــ نموذجا نادرا لمزج المجازين . فنجد فيها الكناية التى تميز الرواية الواقعية ــ فكل جزء منها يعبر عن كلها ــ وكل

حدث ، كل شخصية ، كل وحدة أسلوبية ، تذكرنا بالرسالة الأساسية للرواية : الفقر ، الاستغلال ، الاستيطان ، من ناحية ، والوعى ، والتضامن ، الثورة ، من ناحية أخرى . فتنمو الرواية عبر الصراع بين القوى المضادة ، فى النمط التقليدى لرواية التكوين ، من الجهل إلى المعرفة ومن السلبية إلى الفعل . ولكن مايميز رواية **الحريق** هو فى الأساس استعاريتها ، أو شاعريتها بالمعنى الجاكبسونى ! **فالحريق** استعارة ممتدة ، منذ عنوان الرواية وبدءا من حدثها الأساسى الذى يقع فى جزءها الأخير ، وفى صورها الجزئية ، كى تقدم دلالة الثورة التى يعدلها النمو الكنائى للنص . **ففى التردد بين الاستعارة والكناية نرى القيمة الجمالية الأساسية للرواية .**

إن الحقل الدلالى **للحريق** ثرى ومتواجد دائما كالخيط الاستعارى للثورة التى تتخمّر فى النفوس ، وفى حركة الطبيعة ، وفى تعاقب الفصول . ويتمثل الحريق أيضا فى التسلسل الكنائى للرواية ، إذ إنه يتلو الإضراب كالحدث الأساسى للحكاية المروية،وما نريد أن نظهره من خلال تتبعنا للاستعارة هو أن حقلها الدلالى والرمزى منبع القيمة الجمالية للرواية وسر إيقاعها الشعرى وسبب بقائها فى تجاوز دلالتها الآنية واختراقها المرتبط باشتداد الثورة الجزائرية فى الخمسينيات . فإذا كان حدث الإضراب حدثاً واقعياً ، أو تصورا لعدة أحداث عاشتها الجزائر فيما سبق الثورة من زمن اشتعال[٣] ، فالاستعارة تصحب هذا الحدث وتخترقه فى آن ، سواء فى تصورها له أو ابتعادها عنه عبر المسافة الجمالية . فالاستعارة تتخلل جميع مستويات الرواية ، من حبكتها إلى شخصياتها لتكون بؤرة «زمكانيتها» وجمالياتها ، كى تصل بنا إلى بناء القيمة فى الرواية والرواية كقيمة .

إن الرواية تقدم قيمة فى بنائها على نموذج روايات الواقعية الاشتراكية : الأزمة ، الوعى ، التضامن ، الثورة . وفى هذا النموذج قامت الرواية بتوصيل قيم الرواية الثورية وأسلوبها للمتلقين من القراء اليساريين فى الأساس . واستطاعت مع ذلك أن تتجاوز هؤلاء المتلقين لتبقى ضمن روايات كبيرة : **عناقيد الغضب** لجون شتاينبك ، **كاكاو** لجورج أمادو ، **حكام الندى** لجاك رومان ، وغيرها من الروايات الكبيرة التى ظهرت فى العالم ، فى خضم سنوات التحرر الوطنى والحلم الاشتراكى . وإذا كانت الرواية قد تجاوزت محدودية زمانها لتصل إلى جمهور عالمى من القراء ، فهل استوعب القارىء المحلى خطابها عن الثورة ، وهو القارىء المقصود منها ، فى لغته اليومية المختلفة ، أم استمر استقبالها فى دائرة القراء العالميين للأدب فى أدبيته ومثلت استعاريتها الرفيعة حاجزا بينها وبين القارىء الجزائرى نفسه ؟ نأمل أن يلقى تحليلنا لاستعارة الثورة / الحريق بعض الضوء على هذه التساؤلات .

١ ــ الاستعارة فى الحدث الروائى

١ ــ ١ . الحبكة

برغم وجود الكثير من الشخصيات الفعالة ، المكثفة الحضور ، فى النص ، فالفاعل الأساسى ، من خلال **الحريق** ، هو الفاعل الجماعى (l'actant collectif) . فهناك مجموعات من البشر فى الريف الجزائرى : فلاحون بلا أرض يعملون باليومية ، ملاك صغار ، مستوطنون فرنسيون استولوا على أرض الجزائريين . وتصور الرواية الصراع بين هؤلاء جميعا . وهناك صراع أساسى بين الوطنيين والمستوطن الفرنسى (إلا الخائن «قرة») وصراع ثانوى بين الفلاح الأجير والآخر مالك الأرض . وتصور الرواية ، فى نموها الكنائى ، وفى بطء ، تطور وعى هذا الفاعل الجماعى(*) :

«إن البلد كله يتهامس فى السر» (ص ١٠٥)٠

«إن فلاحى بنى بوبلان ينتظرون على قلق محموم» (ص ٢٣٢) .

«إن اندفاعة قوية عارمة قد حملتهم إلى الأمام كأنهم مد البحر» (ص ٢٤١) .

---

* **قد رجعنا إلى النص الفرنسى المنشور فى Paris, Seuil, 1954 والترجمة العربية لسامى الدروبى الصادرة فى دمشق ١٩٦١.**

ويمثل الإضراب قمة الفعل الروائى :

«انتشر الأمر بالإضراب فى جميع القرى» (ص ١٢٤) .

وجمع هذا الإضراب ألفا من المضربين (ص ١٤٢) وأعقبه الحريق الذى نظمه المستوطنون (فصل ٢١ ، ٢٢) ، وسرعان مايتحول الحريق الإجرامى إلى «العقدة الرمزية للرواية»(٤) حسب عبارة جاكلين أرنو ، مقدما فى رأينا البعد الاستعارى للثورة / الحريق :

«لقد شب حريق ، ولن ينطفىء هذا الحريق فى يوم من الأيام . سيظل هذا الحريق يزحف فى عماية ، خفيا مستسرا ، ولن ينقطع لهيبه الدامى إلا بعد أن يغرق البلاد كلها بلألائه» (ص ٢٢٥ ــ ٢٢٦) .

ومن الحدث ـ الكناية فى مجاز الرواية :

«إن الفلاحين لم يضرموا النار» ، (ص ٢٤٨) .

ننتقل تدريجيا إلى استعارة الثورة / الحريق :

«غير أن هناك شيئاً كان الناس يحسون أنه آت من بعيد ، وأنه ربما كان ذاهبا إلى بعيد . . وهو موجة من الأعماق لعلها كانت تستحيل إلى عباب هائل . . إن هذه الموجة تقترب شيئا فشيئا» ، (ص ٢٥٠) .

ثم :

«وقبل ذلك كان ضرام مسعور مايزال يتابع سيره المظفر من شجرة إلى شجرة . فكل شجرة من الأشجار الآن مشعل يهتز ويتموج» ، (ص ٢٥٢) .

١ ــ ب الشخصيات

وفى كثير من الاستعارت المعتادة ، يتسع الحقل الدلالى لوصف الشخصيات ، فالوجوه محروقة من شمس الصيف (ونار الثورة) :

«إنه طويل محترق » (ص ٧٨) .

«وجسمه الطويل ضاو ، محروق بالشمس ، حزين» . . . (ص ٨٣) .

والشعلات تبدو فى العيون المختلفة :

«التماع ضعيف» . . . (ص ١٦) .

«ابتسامة تلمع فى نظرته الغريبة . . (ص ١٧)

«وكانت نظرته ملتمعة ببريق أخضر» ، (ص ١١٠) .

«وومضت فى نفسى الطفلة شعلة من كره» ،(ص ٢٩٩) .

«وفى هذه اللحظة كانت الأشعة الأولى من الحمى التى تصعد إلى عينيه» ، (ص ٣١٩) .

وتسمع طلقات الفرح أو الضحك أو حكى النساء :

«مشاعل من الفرح» ، (ص ١٠) .

«وكان ضحكه ينفجر صاخبا» ، (ص ١٠) .

«إن أصواتهن المتفجرةٌ المتكررة تهدم عذوبة الصباح الساجى» ، (ص ٢٧٢) .

أما القلوب «فتغلى» غضبا :

«واحتقن قلب قرة غضبا» (ص٦١) .

أو «تحترق كالجمر» :

«وهذا قلبه الآن ، وقد تكلس كالفحم» ، (ص ٢١٣) .

وتحترق النفس البشرية إذلالا : فعندما ينظر الرجل الفرنسى المتحضر ، النظيف ، ماسكا بيد ابنه ، إلى عمر :

«فسرعان ماشعر عمر بنار تحرق جسمه حرقا لايطاق . إن إحساسا بالعار والمذلة يسرى فيها سريان التمزق على حين فجأة» ، ص(٢٨٧)

أو تعانى من آلام التعذيب فى السجن :

«فقال حميد بتأثير الصدمة ، وقد اتقد وجهه بعد أن ظل إلى ذلك الحين شاحبا . . . وكانت الضربات تدوى فى رأسه ، فى جسمه . فاستولى عليه خدر . أصبح لايحس وجود أنفه ، ولاعينيه . غير أنه يشعر بأذنيه تحترقان احتراقا . وكان دمه يسيل رطبا حارا» ، (ص ١٨٤ ــ ١٨٥) .

بينما تدخل نار الحريق (الثورة ؟) فى قلب الناس :

«وتنفذ إلى قلوب الناس بقوة كقوة السيل» ، (ص ٢٢٢) .

٢ ــ زمكانية(٥) الاستعارة

وإذا بدت هذه الاستعارات التى تماثل بين الحزن والحرقة وبين الأمل والشعلة ، كأجزاء كنائية لاستعارة الثورة / الحريق ، وإذا كانت فى حد ذاتها مبتذلة إلى حد ما ، فهناك زمان ــ مكانى يجدد جمالياتها . فالزمان ، كما نعرف ، حركة

المكان ، نستطيع أن نستخرجه فى هذه الرواية عبر الكثير مع العلامات الزمانية . وإذا أشرنا إليها عبر تحليلنا ، فسوف نركز فى الدرجة الأولى على وظيفتها فى الإيقاع الشعرى الذى تعينه استعارة الثورة / الحريق . وإذا كان مكان أحداث الحريق يتحدد بدقة بين القرية والجبل والمدينة ، بين أرض المستوطن وأرض الفلاح ، فإننا نجد الزمان يتخلله ببطء وثبات ، زمان الثورة الريفية فى إنضاجها ورقودها ، فى إشعالها وإحباطها ، تدل عليه الكثير من العلامات التقييمية التى نستطيع أن نبنى من خلالها زمكانية الرواية ، والتى تدور ، هى أيضا ، حول استعارة الثورة / الحريق .

فى نفس ملحمى يذكرنا بوصف راوى (**عناقيد الغضب**) لأمريكا الواسعة فى فضائها الجغرافى من الشرق إلى الغرب ، وزمنها التاريخى عبر حوليات قصة اغتصاب أرضها ، يبدأ راوى **الحريق** بوصف المنطقة كلها المحيطة بمدينة «تلمسان» ، ريفا وجبالا . ويضيق ويتقلص الأفق فجأة إلى مجرد بلد جوفاء وكئيبة :

«ووراءها فورا ، تنبسط أرض خلاء تناثرت عليها جبال حزينة .

إنك لتدرك من الشعور القوى الذى تعانيه فى هذه الأماكن ، أنك اجتزت حدودا ، ونفذت إلى عزلة» (ص ٦) .

فهذا الحزن وهذه العزلة هى من علامات سلسلة «جبال بنى بوبلان» التى تعين فضاء الفلاحين الفقراء فى الرواية . وسوف ترجع كعلامات كنائية لعزلة وصمت هؤلاء فى فترات إحباط الوعى الثورى ، وهى من العلامات البارزة لجماليات الرواية .

ويحدد هذا المكان عبر تعارضين : أحدهما مع أرض الفلاحين الملاك أو الفرنسين الذين اغتصبوا أرضهم ، والثانى مع المدينة . وهذا المكان يوجد ، حسب الراوى ، خارج العالم ، أى العالم المتحضر . وهو تعارض نجده فى كثير من «روايات الأرض» :

«إن هؤلاء الناس يعيشون على أطراف الوهدان الصالحة للفلاحة ، المعلقة فى الجبل ، النائية الآن عن العالم ، رغم أن المسافة التى تفصلها عن تلمسان لاتزيد على ثلاثة كيلو مترات» ، (ص ٦) .

سوف تدور الأحداث فى فضاء المستويات الثلاثة للمكان : المدينة ، الأرض المغتصبة ، أرض الفقراء ، فى تحديد كنائى بين الشخصيات والمكان والأخلاقيات . فالملكية تولد الشراسة مع الرغبة فى الاحتفاظ بها ، وتولد الأرض الجوفاء الفقر والبؤس . أما الوعى الثورى فينتج عن التضامن وينتجه بدوره .

ويلعب الزمان دور المحرك لهذا المكان يا يسرد «كومندار» ، وهو أحد الأبطال الإيجابيين للرواية ، الذى يروى تاريخ أرض الجزائر :

«منذ مائة سنة (ربما أكثر من ذلك وربما أقل) لم يكن أحد هنا البتة ، ذلك أن بنى بوبلان لم يكن له وجود» ، (ص ١٠٦) .

ويتلو ذلك تاريخ هذه الأرض ، امتلاك الفلاحين الصغار لها ، ثم اغتصاب الفرنسى ، فرض القانون الجديد وتحول شعب بأكمله إلى غريب شارد ، غريب على أرضه نفسها . ويفعل الزمن فعله وتأتى صور كثيرة لحركة الزمن . ولن نهتم إلا بتلك الصور التى يتماثل إيقاعها مع تماثل الفعل الثورى . تبدأ الرواية فى صيف ١٩٣٩ كما يقال منذ أولى صفحاتها . ويمتد هذا الصيف فى إيقاع بطىء ؛

«طال صيف ١٩٣٩» ، (ص ١٧١) .
ويحاكى السرد هذا التوقف والملل :

«جمد النهار على تأمل الفتى : الطيور بين أوراق الأشجار ، الركون والدعة ، دقات تسمع من بعيد ، همهمة رتيبة ؛ ساعة من العصر فى الفضاء الساكن الحميم» ، (ص١٢٦) .

وأغسطس شهر النضوج الممتد ، طويل ، بطىء . يتخلله الحر والسكون . وتزدهر مراهقة عمر وزهور كما ينضج ، فى تطور الرواية وإيقاعها ، الوعى الثورى ، بينما الزمن ـ الإطار زمن فقر وبؤس :

«منذ خمسة عشر يوما لم نر قطرة من الزيت فى بيتنا» ، (ص ٢١٦) . وفجأة مع الإضراب يختلف المشهد ويتحرك المكان :

«وبعد ثلاثة أيام كان ألف عامل ، فى «حنايا» وحدها ، قد توقفوا عن العمل . ونظم عمال «نجريية» صفوفهم أيضا واستعد عمال «عين الموت» و«طه ماميت» للاقتداء بالمضربين . كان الإضراب يتسع شيئا فشيئا» ، (ص ٢١٥) .

ويلعب وصف الطبيعة دورا مهما ، وربما أساسيا ، فى بناء زمكانية استعارة الثورة / الحريق وتحديدها ، وفى استعمال كنايات : الحر ، الجفاف ، التعطش ، الحريق . وتغذى هذه العلامات الكنائية كلها حقلا دلاليا واحدا : الحرارة التى تعلو وتشتد ، وتشمل النفوس ، وتنضج بذور الطبيعة والأرض كلها . **وتلتقى** الكناية باستعارة الثورة / الحريق .

وتمثل الشمس ــ على سبيل المثال ــ علامة أساسية فى الحقل الدلالى . الشمس فى غروبها ، أو حرارتها ، وهى فى قمة النهار ، أو شروقها ، أو بياضها فى الشتاء :

«وسطعت الشمس لحظة أخيرة ، وأحاط الهواء الحار بالذرى . إن ضوء النهار يصعد على الجبل شيئا فشيئا نحو القمر ، ومالبث الغسق أن خيم . إن شعورا بالسكينة يرين على قلب عمر . وما انفك الظلام يزداد كثافة فى المشرق . إن موقدا بلا شعلة كان يحرق الأراضى والجبال فى الشرق ، ثم هو الآن يتجمع على نفسه كورقة تحترق» ، (ص ١٠) .

يمتلىء الحقل الدلالى بالشمس الحراقة ، والشمس البيضاء ، والشمس الباهتة ــ وتستكمله «شظايا الضوء» ، و«الأرض الجافة» ، و«الأرض المحروقة» . وتصاحب هذه العلامات المرئية إشارات صوتية : طرقعات النار وحرق الأخشاب والغصون الجافة . والزمن زمنان : زمن الفصول المتتالية ، ونضوج الوعى الثورى كما رأينا ، وزمن رتابة الأيام المتتالية ، زمن اليوم الممتد ، فى فصل الشتاء ، بعد الإحباط ، وتكسير الإضراب :

«الأرض التى تقضمها شمس كانون الثانى تستسلم للموت ببطء شيئا فشيئا . . . يهبط الليل فينام الناس مغمورين بهذا الجو ، جو شىء يموت ، حتى إذا استيقظوا فى الصباح تشوقوا إلى هطول المطر» (ص ٣٠٣) .

«أيام الشتاء الحزين الذى تسطع فيه الشمس تدور فوق الأرض الصفراء الحمراء فى بطء لايطاق» ، (ص ٣٠٣) .

ويتخلل حزن الشتاء فضاء البشر ، تاركا آثاره فى صمتهم وعزلتهم ، فى فكرهم وحركتهم ، فما بعد الحريق يرجع بنا إلى فراغ الصحراء والعزلة والجفاف التى تعين المكان فى بداية الرواية :

«وانتشر الصمت . إن البيوت تبلو فى الأيام التى أعقبت الحريق مقفرة لا حياة فيها . الصمت وحده يرين ، الصمت وحده . إنه يخترق حياة الناس من طرف إلى طرف ، ويزحف عبر تأملاتهم ، ويلبد حركاتهم ، أى فقر ! لا شىء . لا أحد . صمت ووحدة !» (ص ٣٠٤) .

هذه الشعرية ، هذا الصوت الغنائى الذى يملأ الرواية ، ويبدو السمة الأساسية لجمالياتها ــ هل نستطيع أن نسميه الصوت الواحد الوحيد لنص الحريق ؟

٣ ــ الاستعارة فى جماليات رواية الحريق بين القيمة والتقييم

إن توحيد الحقل الدلالى يعيننا على أن نستخرج جماليا رواية الحريق من دلائل استعارة الحريق / الثورة . **ونعنى هنا بالجماليات ، تلك المنظومة الشكلية التى تكوّن خصوصية الرواية** . إننا نجدها تستند فى الأساس إلى العلاقة العضوية بين القيمة المشار إليها عبر الكلمات المتناثرة فى النص وبين التقييم ، أى الوسائل الشكلية التى تعيد نظام القيمة وتنتج القيمة الجمالية التى تصل إلى متلقى النص . فالقيمة الجمالية ، فى رأينا ليست شيئا ثابتا موضوعا فى النص ، مثل الكلمات التى تكون مادته وعلامات طبعه[٦] ، بل هى شىء يبنى من خلال علاقة المضمون بالشكل[٧] ، من ناحية ، وقراءة القراء المختلفين ، من ناحية أخرى . ومانسميه هنا«القيمة» ، هو الإيجابى فى مضمون النص ، المتفق على أنه الشىء الأفضل أو المثالى فى أيديولوجية النص . أما «التقييم» فنجده فى الوسائل الشكلية التى تكوّن بنية النص الجمالية ، أى رواية الحريق فى هذا المجال . وهكذا ، ننتقل من الأيديولوجية فى النص إلى

أيديولوجية النص ــ وجمالياته . وإذا كانت النصوص جميعا لها علاقة بأيديولوجية خارج النص معلنة صراحة أو مختفية ــ وهى العلاقة الواضحة بين الحريق ومعركة الجزائر التحريرية ضد الاستيطان الفرنسى فى الخمسينيات ــ فهناك وسائل وأدوات شكلية تعيد فهم الأيديولوجية ، عبر مانسميه «أيديولوجية النص» ، وهى الأيديولوجية المركبة التى تتجاوز الرؤية الأولية التى تكونها فى قراءة أولى ساذجة ، لكلمات النص . ولكن علينا أن نرى أولا ما القيمة التى نستطيع أن نستخرجها من كلام النص (كلام الراوى والشخصيات الإيجابية) ، ثم ندرس نظام التقييم ، أى القيمة الجمالية التى يحملها النص فى شكله ، ونستخرج جماليات النص من العلاقة بين كليهما فى النهاية .

٣ ــ ١ . القيمة

فى نص **الحريق** ، كما فى غيره من النصوص العظيمة لتيار الواقعية الاشتراكية ، توضح القيمة فى كلام مستقر للراوى :

«إنه يعرف الآن أين تبدأ الأشياء على وجه الدقة ، يعرف الآن أين يقع ذلك الخط الذى بعده لايجوع الإنسان ، والذى قبله يشعر بحرقة فى دمه وبشدة لاتفارقه» (ص ٣١ ــ ٣٢) .

ولنلاحظ ــ أولا ــ هذه «الحرقة فى الدم» ، وهى علامة من العلامات الكنائية التى تؤكد عمومية استعارة الحريق فى النص . ويوضح الراوى بعد ذلك ، بالأسلوب المجازى الخاص بالنص ، مفهومين أساسين للنص : الأرض والثورة .

«ذلك الخط إنما ترسمه وتعطيه فى آن واحد أمواج المزارع ، وأوراق الشجر ونبضات الينابيع ،وسمط المراعى ،(ص٣٢).

سوف نرى بعد ذلك الأهمية الرمزية لحركات الطبيعة هذه وخاصة مجاز «الينبوع» .

وتشير علامات كثيرة فى النص إلى أهمية الأرض ، وعضوية العلاقة بين الإنسان والأرض ، منتجة لتناص واضح مع النصوص العالمية التى تعبر عن هذه العلاقة : **عناقيد الغضب** لجون شتاينبك ، **فونتمارا** لإجنازيو سيلونه ، **الأرض** لإميل زولا **والأرض** لعبد الرحمن الشرقاوى ، الخ . ويستطيع الإنسان حسب أخلاقيات هذه الروايات ، أن يبيع كل شىء إلا الأرض (ص ٣١) ، ملكية الأرض نعمة من عند الله (ص ٣١ ــ ٣٢) ، «احترم الأرض سوف تحترمك !» (ص ٣٢) . وكما فى كثير من «روايات الأرض» ترد استعارة الأرض ــ الأم ، الأرض الفياضة ، الخ (وهى فى الغالب من الاستعارات العالمية فى الخيال الإنسانى ، كما كان يرى جاستون باشلار) .[٨]

«الأرض المرأة . . سر الإخصاب واحد ، فى أخاديد الأرض وفى أرحام الأمهات على السواء . . . والقوة التى تخرج من الأرض ثمارا وسنابل وهى بين أيدى الفلاح» (ص ٣٩) .

وتتلو ذلك علاقة التشابه بين الجنس وحركة الطبيعة ، ممارسة الحيوان للجنس واكتشاف الإنسان للرغبة الجنسية . فتشعل ولادة البقرة الغريزة الجنسية عند «قرة» ورغبته فى «زهور» أخت زوجه الصغيرة . وهنا يذكرنا المشهد بنفس الفعل فى رواية **الأرض** لإميل زولا ، حيث يغازل «بوتو» «ليز» ، وهى أخت زوجه الصغيرة فى إطار مشهد ولادة بقرة . إن العلاقة بين الإنسان والأرض والحيوان من العلامات الكنائية لروايات الأرض :

«والحق أن هؤلاء الرجال الذين يراهم أمامه ، لهم كل ماللأرض التى أنبتتهم من مظهر ولون وحتى رائحة» ، (ص ٩٨) .

والفلاحون ، حسب كلام الراوى ، يشبهون بعضهم البعض فى العالم أجمع . وضعهم هوهو ، وعلاقتهم بالأرض هى هى . ولايختلف إلا نمط التقييم الذى نجده إيجابيا فى الروايات الاشتراكية (إلا فيما يخص الشخصيات المعتبرة سيئة ، مثل «قرة») وسلبيا فى روايات الواقعية النقدية مثل **الفلاحون** لبلزاك **والأرض** لزولا . فالفلاح يفهم الفلاح فى أى مكان من العالم ، أو ، حسب راوى **فونتمارا** : بينهما لغة مشتركة لايفهمهما رجل المدينة ، رغم أن بينه والفلاح لغة قومية واحدة ![٩] .

ويقول «ابن أيوب» ــ وهو أحد الشخصيات الإيجابية فى **الحريق** ويصفه الراوى بالرجولة حقا ــ «إلا أن بن أيوب لرجل ، إنه رجل حقا» .

(ص ٧١ فى الترجمة العربية) :

«إذا تركتم أرضكم ، فإن أولادكم وأحفادكم ، وأولاد أحفادكم ، إلى آخر جيل من أجيال ذرياتكم ، سوف يحاسبونكم حسابا عسيرا . إذا تركتم أرضكم فلن تكونوا جديرين بهم ، ولن تكونوا جديرين بهذه البلاد ، ولن تكونوا جديرين بالمستقبل» (ص ٧١) .

ويتجدد الإنذار :

«إذا تركتم أرضكم تركتم فعشتم أنتم وأبناؤكم بؤساء إلى آخر الحياة» ، (ص ٧٣) .

إن الأرض لمن يعمل فيها ، ويشقى من أجلها ، ويموت لإنقاذها . وكما فى «روايات الأرض» الأخرى فإن العلاقة عضوية بين الإنسان والأرض ، أو على الأقل فى نمطها التقليدى ، ويحقق هذا الشعار كالعلم الذى يقود النظام المضمونى للنص الذى ينطقه بطل إيجابى آخر «كومندار» :

«هـذه الأرض التى سقوهـا بعـرقهم ودمـائهم» ، (ص ١٠٧) .

أما مفهوم الثورة ، وهو المفهوم الأساسى الثانى فى بنية النص ، فيرتبط بمفهوم الأرض . فالثورة لاتنفصل عن الأرض التى اغتصبها المستعمر ، المستوطن ، فى الحدث الأساسى للرواية :

«وهكذا حل فى الأرض ناس محل ناس ، هكذا طرد أصحاب هذه الأرض من أرضهم وأصبحوا غرباء عنها» ، (ص ١٠٨) .

ولقد سبق أن رأينا كيف أن الإضراب والحريق يمثلان الحدثين الأساسيين للنص ، فى حركته السردية وفى بؤرة استعارته . ويسند هذا المعنى الكثير من الأقوال المنطوقة فى النص . وتأتى دلالات الثورة بشكل مركزى ، فى حديث «كومندار» الذى يأتى على لسانه تاريخ الجزائر الواقعى والأسطورى .

ويبدأ تاريخ الجزائر فى هذا القول مع أسطورة مدينة المنصورة الجزائرية التى قاومت الدمار . وهناك رمز الخيل الأبيض من حيث هو مجاز لمعركة الشعب ، وهو ذكرى دائمة فى خيال الفلاحين : «qalope cheval du peuple» (p.26)

ويستنتج «كومندار» فى حلم ملحمى ، يتنبأ فيه بمسيرة الشعب :

«ومنذ ذلك الحين ، أصبح الذين يلتمسون لأنفسهم مخرجا ، الذين يبحثون عن أرضهم مترددين ، الذين يريدون أن يتحرروا وأن يحرروا أرضهم ، أصبحوا يستيقظون كل ليلة ويمدون آذانهم منصتين . إن جنون الحرية قد صعد إلى رؤوسهم . من ذا يحررك ياجزائر؟ إن شعبك يمشى فى الطرقات يبحث عنك» ، (ص ٣٧ ـ ٣٨) .

وهناك رموز للحضور الدائم للجزائر وخلود شعبها منذ الأبد تمثلها شخصية «أم الخير» الواقعية ، الأسطورية ، التى تعرف الماضى وتحكيه فى كلمة تخترق عظمة الليل الساكن :

«إن حياة الجدة أم الخير يرجع عهدها إلى تلك الأيام المتوحشة ، أيام الحرية التى سبقت مجىء الفرنسيين . إن أم الخير عليمة بما كان عليه ماضينا» ، (ص ٤١) .

«إنما هو ماضى الفلاحين ، ولكنه أيضا ماضى الجزائر الذى كان ماضيك» ، (ص ٤٢) .

أما التاريخ فهو تاريخ استيطان الجزائر واغتصاب أرضها وطرد شعبها من الأرض ، كما رأينا . ويمتلىء النص بإشارات إيجابية للثورة الآتية بأمواجها العارمة ، كى تحرر هذا الشعب . تبدأ الثورة بالمعرفة الجيدة للعدو ، القومى والطبقى :

«وهذا هو بيت الفرنسيين ، بيت المستعمرين الذين يملكون كل شىء ، الأرض وبيادر الحصاد ، والأشجار ، والهواء والرجال فوق ذلك كله ، وكذلك الطيور ، وربما كانوا يملكوننى أنا أيضا» ، (ص ١٢٦) .

ونصل إلى وعى كامل بتاريخ طويل من الاغتصاب والامتلاك والإذلال . لكن المستقبل للرجال ، كما يؤكد النص ، والمستقبل للثوار . إذ يستطيع البشر بإرادتهم أن يغيروا الحياة . وتنتشر القوة . ويعم الوعى جميع المدن والقرى كلها :

«فإنما المهم أن يعرف المرء ماذا يريد . فإذا وجد فى الريف

وفى المدينة على السواء ، رجال ينهضون ليشقوا الطريق إلى حياة جديدة ، لم يكنْ ثمة فرق بين المدينة والريف» ، (ص ٤٢) .

إن فضاء الثورة هو ، كما حددته «زمكانية» الرواية ، فضاء جماعى . ويتردد الأسلوب المعبر عن الجماعة : «toute la campagne» («جميع القرى») ، «toute la region» (المنطقة كلها» ، «منصورة» «أمامة» ، «بريا» ، «صفصف» . وتحدد هذه العبارات الشاملة أخلاقيات النص وأيديولوجيته ، ويليها تفاؤل عظيم :

«سيصبحون قوة رهيبة» ، (ص ١٠٨) .

والناس متجمعون حول «كومندار» ، تفهم كلامه ، وتشاركه الأمل والوعى . وعظيمة هى قوة هذه الجماعة :

«إن هؤلاء الرجال المنتشرين فى كل اتجاه يوحون إليه بالصداقة . إنهم الآن صامتون . إنهم يسمعون كلام كومندار ويفهمونه ولكن طاقتهم الرهيبة تحملهم على الصمت ، إنهم يعتشون حول كومندار ، والأمل يستحثهم من كل جانب» ، (ص ١٠٨) .

ويؤكد النص أن انتفاضة جماعية سوف تأتى وتعم الجزائر فى نفس ملحمى (ص ٦٣) . وفى علامة كنائية أخرى للحريق ، يوصف لنا كلام «كومندار» على أنه «الكلام المحرق الهادىء الذى ينفذ فى قلب الصبى نفاذ مسمار» (ص ٤٦) .

وإذا مثل كومندار الصوت الأساسى للرؤية الثورية «فإننا نجد ذلك فى شخصيات أخرى من مثل العجوز «ابن أيوب» ، والبطل الملتزم «حميد سراج» والطفل عمر الذى ينمو ويتكون مع الكلمة الثورية . أما الصور فى أغلبها ، كما رأينا عبر الكثير من كنايات الحريق ، فهى صورة الثورة ، تلخصها هذه الصورة العظيمة التى هى رمز لاستعارة الثورة / الحريق :

«الشمس الجزائرية الحمراء» ، (ص ٢١٦) .

٣ ـ ب . جماليات النص

إن القيمة الجمالية لا تصدر عن القيمة الأخلاقية ـ الأيديولوجية للنص ، رغم أن هذه الأخيرة تمثل جزءا أساسيا من جماله . فالقيمة الجمالية هى فى الدرجة الأولى ، كما سبق أن قلنا ، علاقة بين شكل ومضمون ، وبين نص وقارئه . وأعتقد أن اكتشاف هذه العلاقات وفهم دلالاتها من المهام الأساسية للنقد الأدبى بصفة عامة ، وللنقد الماركسى الذى أنتمى إليه بصفة خاصة . **فإلى جانب القيم التى يوصلها النص عبر كلمات مختارة ينطقها الراوى أو شخصية من الشخصيات المفضلة التى تتكلم على لسان المؤلف ، يوجد تقييم ، أو نظام تقييمى ، يحدد فى النهاية القيمة الجمالية للنص ، بين عالمية الأعمال التى استقرت كأعمال عظيمة وأعمال أخرى محلية ، فقدت أهميتها ، وربما يقوم بقمع نصوص لايتيح لها فرصة الظهور والاستمرار .**

وقد تتكون المنظومة الشكلية للحريق من عناصر ترتبط بالحبكة ، وبالشخصيات ، وبالأسلوب المتبع فى الكتابة . حبكة على نمط الروايات التقليدية : أزمة ← نمو ← قمة ← حل ، وملخصة لنموذج رواية الواقعية الاشتراكية بشكل عام : أزمة ← وعى ← انفجار ← فعل ثورى ← قمع ، شخصيات لاتنقصها العظمة ولا الجمال فى نبلها وأخلاقياتها العالية ، ومع ذلك تتحول إلى أدوار ؛ أسلوب فى السرد يتردد بين الملحمية والغنائية ، بين الشعر والنثر ، استعارى وكنائى فى آن . وبين التوحيد القوى للحقل الدلالى الذى رأيناه وأحادية الصوت الذى يعبر عن القيمة ، هل نجح النص فى اختراق أيديولوجيته المعلنة ، لخلق دائرته من الإبداع ؟ وإذا كانت الرواية ، منذ نشأتها ، تهدف إلى التعبير عن تعدد الأصوات وتنوع الحياة ، فهل تستطيع الحريق أن توصل لقرائها تركيب الواقع وتناقضاته العميقة ؟

ولا شك أن محمد ديب استطاع أن يوصل ، بمهارة وشاعرية ، اللحظة الثورية التى عاشها شعبه الجزائرى فى الخمسينيات ، وبذر عمله فى تربته كما كان يريد . لكن الحبكة ضعيفة ، لاتصور التناقض الثائر ، ومع ذلك استطاع الروائى أن يصور الوعى المتزايد والتضامن والفعل الثورى فى ألفاظ سوف تعيش فى ذاكرة الجزائر الثورية ، وهذا بفضل تركيبه الدقيق لصورة الفاعل الجماعى فى الرواية:

«إن فلاحى بنى بوبلان ينتظرون على قلق محموم . ولكنهم يحافظون على هدوئهم . لقد برهنوا برهانا واضحا أثناء هذا

الإضراب على أنهم يعرفون كيف يسيطرون على أنفسهم وكيف يسلكون سلوكا واعيا . وقد فوجىء المستوطنون الفرنسيون بذلك ، فقد كانوا يظنون أن الإضراب والفوضى سيذهبان بألباب الفلاحين فى لحظة ؛ لهذا كانت دهشتهم مما أظهره الفلاحون من هدوء لا تقل عن دهشتهم من الإضراب نفسه» ، (ص ٢٣٢) .

وتعم الرواية هذه الصور الجمعية فى متابعة نمو وعى هذه «النحن» التى ترفض حياتها فى أسلوب يحدد النغمة السائدة للرواية :

«حياتنا هذه ليست حياة» ، (ص ٧٤) .

من أجل حياة أفضل سوف تاتى حتما.

«حياتنا تغتنى يوما بعد يوم بأحداث شتى غير مألوفة» ، (ص ٧٧) .

«هو الآن شىء فظيع ، أما فى غد فلن يكون كذلك» ، (ص ٢٤٥) .

وتتشكل الرواية فى هذه الصورة المؤثرة لغد قابل آمن ؛ به أجيال من الاشتراكيين ، حتى إذا تجمد الحوار غالبا فى صيغ تبدو مصطنعة وناقصة للجدل الذى يبرز التناقض والمختفى .

ويحكم المنطق نفسه بناء الشخصيات ، فهناك شخصيات إيجابية مثل «كومندار» و «حميد سراج»وهناك أعداء فرنسيون وخونة مثل «قرة» . وتتميز جميع هذه الشخصيات بأنها أدوار وحالات من الوعى والأحاسيس تجاه الفقر ، والقمع ، والأمل ، والرغبة الجنسية ، إلخ .

ونجد فى «حميد سراج» البطل الإيجابى الكامل . إنه المثقف ، الملتزم ، الذى تعلم كلمة الحق فى الكتب ، وينتقل إلى القرية ليقوم بدوره الثورى ، مسلحا بالمعرفة وبالإيمان بشعبه :

«لقد بقيت لى هذه الأرض وبقى لى هذا الشعب العظيم ، فأستطيع أن أتجه اليها ، نحوهماسأمشى بعد الآن . وحدهما سينقذاننى . ليأت هذا اليوم الذى أستطيع فيه أن أجتاز جميع المدن وجميع القرى . فأزور كل واحد من سكان المدن ، وكل واحد من الفلاحين . فإذا رأيت قرويا يقبض على فأسه فى صورة رائعة وقفت أتأمله ساعات وساعات . إن هؤلاء الرجال يوقظون الفرح فى النفس» ، (ص ٢١٣) .

ويؤكد كلامُ الآخرين هذه الصورة للبطل الملتزم . فتقول عنه أخته فاطمة :

«لايتوقف عن الركض من مكان إلى مكان . حتى لقد ذهب إلى خارج البلاد . كان يسافر من مدينة إلى مدينة ، ويطوف فى البلاد قرية قرية ، ويتجول فى الريف لايدع منه ركنا ، ويتحدث إلى الناس أثناء ذلك كله . إن هذا الرجل لم يكن يسعى إلى ربح ، ولم يكن ينشد نفعا . لم يكن يهدف من أعماله إلى مصلحة لنفسه» ، (ص ٢٦٥) .

وليس «حميد سراج» ، رغم نبله وعزته ، من أفضل الشخصيات رسما فى الرواية . وهنا ، أيضا ، نجد الحس الملحمى يسيطر على كتابة محمد ديب ، وينتصر على قدرته على النفاذ إلى الشخصيات . فالصور المؤثرة والباقية هى صورة هؤلاء الشيوخ : «كومندار» ، و«بادعدوش» ، و«ابن أيوب» . فهم علامات وأجزاء كنائية من استعارة الثورة / الحريق . وهم دائمون مثل الأرض فى شعلتها وحرقتها ، عارفون ، واعون . إنهم جزء من الجزائر العميقة ، ومن ثورتها ، جزء من البلد الطيب ، الدائم . ويتأكد الأسلوب الشاعرى للرواية فى شكل الإيقاع المتردد بين الملحمية والغنائية فى تحديد الحقل الدلالى للثورة / الحريق وتوحيده .

وإذن ، فإن الإيقاع هو السمة الأساسية لأسلوب محمد ديب الروائى ــ الشاعرى . وهناك جدل يحكم الأسلوب ، ويدور حول الصراع بين النور والظلام ، مرتبطا باستعارة الثورة / الحريق . ويعبر الراوى عن هذا الصراع فى فقرة أساسية ، تكشف فى آن عن وعى ديب وعن حتمية الحل ، على نحو يعين مجال الصراع ، وحدوده :

«وكان عمر يصغى إلى حديث أمه هو أيضا ، فأحس فجأة أن عداوة لايعرف كنهها ولايستطيع تحديدها تحيق به . إن قوى مجهولة تحف به من كل صوب ، قوى تخفى عن الأبصار ولكنها توغل فى العالم إيغالا بعيدا ، عميقا . من أى ليل ج تنبع هذه القوى ؟ من أجل حياة أفضل سوف تأتى حتما

إن عمر يحس أنه محمول هو نفسه على ظهر أمواجها العالية . إن هذه القوى تقتتل دون أن يصبح الظل ظلاما دامسا،ودون أن يصبح الضياء لهيباً ساطعا . . . إنها تقتتل دون

أن تنتصر إحداها على الأخرى ، دون أن تجهز إحداها على الأخرى. لاراحة ولاهدنة . الحياة . الحياة» (ص ٢٦٤) .

هذا الجدل ، هذه المعركة بين الضوء ، والظلام ، لاتنتقل فى عمق الحياة ونسيج الرواية ، بل تشبع فضاء الاستعارة المركزية ، مؤكدة شاعرية النص .

وحول رؤية أرض محروقة ، بين رجال أمن وفلاحين مسجونين ، يرسم محمد ديب صورة هى من أجل المشاهد الملحمية للرواية :

«كان رجال الشرطة والمعتقلون يسيرون صفوفا مرصوصة بخطى سريعة ، فما تنفك تظهر وجوه شهباء كأنها وجوه أشباح . إن أحد رجال الشرطة يسير إلى جانب الموكب ، وقد وضع يديه فى جيبى معطفه ، وراح يصدر أوامره . والفلاحون يسيرون متدثرين بجلابيبهم الملطخة بالوحل ، ساترين رؤوسهم بالقبعات . إنهم ينظرون إلى الأمام كأن هدفا رهيبا قد نومهم . وفى قرارة الحجاج المظلم الغائر من أعينهم كان يبدو أنهم مايزالون يترصدون أرضا فيها الحريق . إن الفضاء أمامهم حر طليق» ، (ص ٢٤٠) .

وفى هذا الحقل الدلالى للحريق وفى إطار ملحمة الثورة الفلاحية فإن :

«كل رجل من هؤلاء الرجال الذين تراهم حولك هو الآن أشبه بالبارود . يكفى أن تسقط عليه شرارة» ، (ص ٥٠) .

وبالطبع ، تفقد هذه الرؤية الجماعية بعض سمات الخصوصية فى جماليات رواية الحريق : الثراء فى وصف الشخصيات أو الحيوية فى الحوار . وربما تبدو اليوم صورة مثالية لثورة شمولية مفتقدة لتناقض وثغرات حركة الواقع[١٠] يبقى منها جمال الصور الناتجة عن الرؤية الثورية ، وربما كان ذلك مايسند عظمة هذا النص . وتظهر قيمه الروائى الشعرية عبر الكثير من مشاهد القرية المحروقة ، والأضواء الحمراء والصفراء والبيضاء ، فى تنغيم تتالى الفصول ومرور الأيام ، وشعلات النار ودخان الجمر الملتهب :

«إن أضواء ساطعة تتموج فى الطريق» ، (ص ١٠٢) .

«وفى السهل العالى المتكلس» . . (ص ٧٩) .

«كانت الشمس تصلب الجبل» (ص ٨٤) .

«وهطلت أشعة الشمس» ، (ص ٨٠) .

«الأضواء المنتشرة» ، (ص ٣١١) .

وتشتعل الصور بلهيب الحريق :

«سطوع شهر آب» ، (ص ١٦٣) .

«وأخذ النهار يحترق» ، (ص ٢١٠) .

«الشمس تشوى المدينة كالحديد المصفح الحامى» ، (ص ٢٥١) .

وفى مقابل لهيب الصيف ، بياض شمس الشتاء الشاحب :

«بذلك الخدر الذى تولده الشمس الساطعة» ، (ص ٣٠٣) .

أو سواد الليل الناشىء :

«هذه سحب كثيرة ترقد على الأرض منذ عدة أيام وتحتضن الحقول بين جنباتها التى تخرج منها التماعات قصدير سوداء» ، (ص ٣٠٧) .

وتبدو قمة مجاز النص فى صورة الينبوع التى تجمع بين الطبيعة والثورة والحب ، إذ تكمل مشهد الحب الناشىء بين عمر وزهور فى بلورة استعارة الثورة / الطبيعة :

«كانت زهور تصعد أحيانا من الأعماق التى تستكشفها ، وكأنها مغمضة عينيها . إن حولها شيئا لاتعرفه يهمهم فى قلب الجبال والأودية،ليس هو الريح . إنه يتحرك فى الداخل ، ثم يصفع السهول ، ويصعد نحو الذرى يرتعش ، والحقول العارية تختلج ، ويسمع المرء حتى فى آخر الأفق رنين هذا السيل من القوى الآسرة التى ستغرق البلد فى يوم من الأيام» ، (ص ٣٠١) .

وتنتهى الرواية بصورة الينبوع ، ينبوع بداخل «زهور» التى تكتشف جسدها فى إحساس مبهم ومضىء بالحياة والحركة . وذلك فى نهاية متفائلة ، تذكّرنا بنهاية **عناقيد الغضب** التى تقف عند صور الحياة والأمومة والرضاعة ، فى تشابه بين

الجسد والرضاعة وتجديد الحياة ، مؤكده للقيمة المنشودة وللتوحيد بين الرمز والمضمون .

وإذا كان هناك بعض الاختزال فى التحديد الصارم للحقل الدلالى ، حدد زمن الحريق وقرّاءه[11] ، فإن الرواية فرضت نفسها بوصفها نشيدا ملحميا عظيما للثورة الجزائرية ، وبوصفها أحد النصوص العالمية لأدب الثورة ، كما فرضت نفسها بنغمتها الشعرية ؛ ففى التردد بين الكناية والاستعارة ، وبين مرجعية الحدث الروائى والشكل الرمزى الذى اختارته الرواية ، تتحدد القيمة الجمالية لعمل محمد ديب فى «الحريق» .

الهوامش :

١ ــ انظر فى أعمال «رومان جاكبسون» الكتابة الخاصة بمجازى الاستعارة والكناية ، ويقدم المفهوم فى :

R. JAKOBSON, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», dans **Essais de linguistique générale** Paris,les editions de Minuit, 1963, pp. 66-7.

فى هذا المنظور ، تقوم الاستعارة أى الشعر على علاقة استبدال بينما تقوم الكناية، أى النثر،على علاقة مجاورة

٢ ــ انظر :
(الاستعارة الحية) . Ricœur, **la métaphore vive,** Paris, les éditions de minuit, 1975.

٣ ــ انظر :
J. ARNAUD, **la litterature maghrébine de langue française,** Publisud, 1986, p. 171, n. 24

٤ ــ نفس المرجع ، ص ١٨٠ ، p. 180 (الأدب المغربى باللغة الفرنسية) .

٥ ــ أخذنا مفهوم «الزمكانية» من أعمال ميخائيل باختين (le chronotope) وخاصة من كتابه : **Esthétique et théorie du roman** (الجماليات ونظرية الرواية) . Paris, gallimard, 1979.

٦ ــ فى مفهوم القيمة الجمالية ، انظر
O. MUKAROVSKY, **Aesthetic Function, Norm and Value as social Facts,** U.S.A., Ann Arbor, 1970 (الوظيفة الجمالية ، المعيار والقيمة كوقائع اجتماعية)
F. JAMESON, **Marxism and Form,** Princeton, New jersey, 1971 (الماركسية والشكل) .

٧ ــ انظر سيد البحراوى فى بلورته لمفهوم «محتوى الشكل» :
«من أجل مضمون قومى للأشكال الفنية» فى أدب ونقد ، نوفمبر ١٩٨٨ العدد ٤٢ .

٨ ــ انظر «جاستون باشلار» فى :
G. BACHELARD, **la terre et les rêveries de la volonté** Paris, corti, 1948 (الأرض واحلام الإرادة) .

٩ ــ انظر : I. SILDNE, **Fontamara,** Paris. Grasset, 1967, p. 54

١٠ ــ فى موضوع أحادية الأسلوب وحركة الواقع ، انظر :
فيصل دراج ، «المنفلوطى وجدانوف : أدب الأفراح / أدب الأحزان» فى الواقع والمثال ، بيروت ، دار الفكر الجديد ١٩٨٩ .

١١ ــ انظر : Ch. BONN, **la littérature algérienne de langue française et ses lectures,** Canada, Naaman , 1974,
(الأدب الجزائرى بالفرنسية وقراءاته) ومقدمة جمال الدين بن شيخ لهذا الكتاب الذى يشير فيها للطبيعة الأيديولوجية الضرورية للأدب الجزائرى فى هذه الفترة .

صنع الله إبراهيم

ورواية تاريخ الرواية[1]

سامية محرز

في مارس ١٩٨٩ نظم « مركز الدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية » الفرنسي CEDEJ في القاهرة مناقشته الثانية حول المائدة المستديرة ، وقد تركزت على ما يعرف في مصر غالبا « بأزمة الكتاب » . وعلى حين جمعت المائدة المستديرة الأولى عام ١٩٨٨ عدداً من الناشرين المصريين ليعالجوا مسائل النشر في مصر ، فإن الثانية التي أسهمت فيها استهدفت فتح حوار بين الكتّاب والناشرين المصريين ، بوصفهما يمثلان أكبر مشاركين في إنتاج الكتاب .

وقد أثار الاجتماع الأول عدة قضايا حاسمة ، مثل الأوضاع الاجتماعية التاريخية للنشر في مصر والعالم العربي، و انعدام تواجد الناشرين بين صفوف جمهور المثقفين ، وغياب أي دور محدد لهم بسبب استمرار دعم الدولة وتدخلها ، وضآلة ما يلقاه تشريع حقوق النشر في العالم العربي من رعاية ، والمشاكل المتباينة التي تعترض قوانين الاستيراد والتصدير فيما يتعلق بمواد النشر[2] .

أما في الاجتماع الثاني ، فقد اتجهت معظم المناقشات نحو طبيعة العلاقة ثلاثية الأضلاع بين الناشرين والمؤلفين والدولة مع اهتمام خاص « بمهنة الكاتب » ، واختتمت الجلسة بحاشية مثيرة للاهتمام ونداء إلى الكتّاب والناشرين أن يقيموا جبهة متحدة لكي يزاولوا شكلا موحدا من الضغط على الدولة والقوى المحافظة داخل المجتمع في آن.وعُدّ ذلك وسيلة لإعادة توجيه القضايا السياسية والثقافية والفكرية وخلق جمهور حقيقي من القراء خارج نطاق ما يسمى « بثقافة الاستهلاك »[3] .

وكانت المناقشة التى دارت فى الاجتماعين ، بالنسبة لنا نحن المهتمين بالأدب وأنماط إنتاجه وشروطها ، حافلة بالجاذبية والمعلومات الجديدة فى الوقت ذاته . وعلى الرغم من أهمية الجلسات فإننى لن أستهدف هنا تحليل الكلمات التى ألقيت ، بل سأركز على ما أَعُدّه فجوة صمت شديدة الدلالة فى القاعة أثناء مناقشات المائدة المستديرة الثانية ، وهى الفجوة التى دفعتنى إلى كتابة هذا المقال .

لقد كانّ بين المشاركين الكاتب المصرى صنع الله إبراهيم ، وهو كاتب تتناول أعماله على نحو ثابت منسق ، وبجسارة كبيرة ، سياسة الكتابة والنشر فى العالم العربى[٤] . لذلك لبثت أنتظر طوال الجلسة أن يقدم مداخلته ، وأن يشترك فى الحوار ولكنه آثر ألا يفعل . بل لقد كان الوحيد بين كل الكتّاب المدعوين إلى الاجتماع الذى ظل صامتا . ولم أتمالك ، بعد انتهاء الجلسة ، التى استغرقت ثلاث ساعات ، أن أسأله لماذا ؟ وكانت إجابته بسيطة دقيقة صريحة : « ليس لدى ما أقول » !

ونحن نَعُدّ هذا البحث بمثابة تحية وتقدير لكاتب انفرد طوال سيرته الأدبية بأن جعل من الرواية الأدبية مشاركا أساسيا فى رواية تاريخها وقصة كتابتها . وستحاول هذه الورقة أن تمنح صمت صنع الله إبراهيم المتعمد صوتا ولسانا ، ثم تترك للقارىء استنباط دلالات هذا الصمت . ونحن إذ نضع فى الصدارة تجربة صنع الله إبراهيم مع « أزمة الكتاب » ، كما يفصح عنها بين سطور أعماله الروائية ، نحاول فى الوقت ذاته أن نعرض للعلاقة القائمة بين التاريخ وما يصمت عليه ، وبين الأدب القصصى وما يفصح عنه من خلال ما تقوله روايات صنع الله إبراهيم عن نفسها وما تكشفه عن تاريخها فى صفحاتها أو بين دفتيها .

ومن هنا قد تتضح الدلالات التى آثرنا الإشارة إليها فى عنوان هذا البحث ، وهى المشاركة الفعالة التى يسهم بها الكاتب العربى ونصه الروائى فى مناوشة رواية التاريخ الرسمى ومساءلتها وتعريتها . وقد يكون من المفيد فى هذا الصدد أن نتذكر أن كتابة التاريخ وكتابة الأدب القصصى كليهما يقومان أولا على اهتمامهما « بالواقع » و « الحياة » وإعادة تمثيلهما وتشكيلهما لهذا الواقع وتلك الحياة . وبقدر اهتمامنا بهذا التشابه يأتى إلحاحنا على أن كل تمثيل (سواء أكان تاريخيا أم أدبيا) هو تصحيف وتحوير ، وأن « الواقع » هو ما يقوم المؤرخ والكاتب كلاهما بتصحيحه وبنائه . فالفرق بين النصوص التاريخية والأدبية لا يكمن فى أى منها أكثر اتصافا « بالواقعية » ، بل فى كيفية بناء « الواقع » وإعادة تشكيله داخل النص[٥] .

ومن ثم فإنه لا يمكن الحديث عن « الحياد » فى كتابة التاريخ أو الأدب القصصى . فكلاهما على السواء ومن منطلق موقعهما من الإنتاج الجمعى وتمثيلها « لواقع » المجتمع ، له موقف ما من سلطة ، تارة يساندها وتارة يناهضها ، تارة يثنى عليها ويؤكدها وتارة يسائلها ويعريها . ومما لاشك فيه أن الدولة فى وقتنا الراهن (بأجهزتها ومؤسساتها) تشكل أهم أنواع السلطة التى يتفاعل معها المؤرخ والكاتب . وتبعا لقوة الدولة أو ضعفها ومدى تدخلها فى تصميم وبناء أنواع من القص تمثل « الواقع » ، فإن على الكاتب المعاصر أن يقتسم مع المؤرخ مسئولية إنتاج خطاب « بديل » لخطاب السلطة . وستصبح مهمة الكاتب أو الكاتبة أن تمنح ثغرات الصمت - فى الخطاب المهيمن وفى القص الذى تنتجه السلطة - لسانا يتكلم .

وبطبيعة الحال لا يعنى ذلك أننا نَعُدّ النص الأدبى على نحو مسبق محملا بكمية من « الحقيقة » أكبر من نص ينتمى إلى الكتابة التاريخية . فكما نجد ألوانا من القص (متخيلة وواقعية) تتكلم باسم الدولة ، سنجد ألوانا أخرى تناهض السلطة . وكما يوجد سجل تاريخى « بديل » يعمل فى اتجاه

مناهض للخطاب التاريخى الرسمى يوجد بالمثل أدب « رسمى » ، وعلى الرغم من أنه لا يعنينا هنا ، فإنه يستحق دراسة مطولة .

وفضلا عن ذلك فمن المهم أن نلاحظ أننا لا نناقش ما جرى العرف فى المصطلح الأدبى على تسميته بالقص التاريخى ؛ أى تلك الروايات التى تأخذ من التاريخ مكان مشهدها وزمانه ، وبعض شخصياتها وأحداثها . بل نحن نواجه « القص عن التاريخ » . لذلك فإن هذه القصص « المتخيلة » تعالج عادة كتابة التاريخ ، وتحريف تمثيل التاريخ ، وما استبعده التاريخ وما صمت عنه .

ومن الجدير بالذكر أن النص الأدبى حينما يشرع فى كتابة مساحات صمت التاريخ فإنه سينتج مساحات صمته الدالة الخاصة به . وإذا كان على الكاتب أن يستغرق فى دفع ما يتركه التاريخ من ثغرات صمت إلى النطق فإن على الناقد ـ كما يذكرنا تيرى إيجلتون ـ أن يدفع ما فى النص الأدبى من ثغرات صمت إلى الإفصاح :

« إن النص ـ كما يمكن القول ـ محظور عليه أيديولوجيا أن يقول أشياء معينة ، وحين يحاول المؤلف أن يقول الحقيقة بطريقته فإنه ـ على سبيل المثال ـ قد يجد نفسه مضطرا إلى الكشف عن حدود الأيديولوجيا التى يكتب داخل نطاقها ؛ إنه مضطر إلى الكشف عن ثغراتها وفجوات صمتها . عما لا يستطيع الإفصاح عنه . ولأن النص يتضمن تلك الثغرات وفجوات الصمت فهو دائما نص غير مكتمل . (. . .)

وليست مهمة الناقد أن يملأ فراغات العمل الأدبى ، بل أن يبحث جاهدا عن مبدأ يحكم صراع معانيه ، وأن يوضح كيف ينشأ هذا الصراع عن علاقة العمل بالأيديولوجيا »[٦] .

وإذا ما نظرنا إلى أعمال صنع الله إبراهيم سنجدها بشكل عام تكون جزءا متميزا من « القص عن التاريخ » . فجميعها يفصح عن مشاكل وهموم طالما أسكتت . وتركز هذه الأعمال طرح أسئلتها ، على وجه الخصوص ، حول وضع المثقفين فى المجتمع ، والصراع الدائم بين الخطاب والممارسة (فى السياسة والثقافة) عند السلطة ، وتجربة المعتقلات والسجون وتهميش المثقف فى مجتمع تستفحل نزعه الاستهلاكية ، ومشاكل النشر عند الكتاب الذين يقدمون خطابا مضادا أو بديلا لخطاب السلطة .

وسيتتبع بحثنا تناول أعمال صنع الله إبراهيم لهذه النقطة الأخيرة ؛ أى تاريخ مشاكل النشر عند الكاتب العربى والسياسات المتبعة لاحتواء الخطاب البديل وتأثيرها فى الثقافة العربية عامة والمصرية على وجه الخصوص داخل النصوص ذاتها ، محاولين بذلك إنطاق فجواتها وثغرات صمتها .

إن رواية صنع الله إبراهيم القصيرة « تلك الرائحة » نشرت طبعتها الأولى الكاملة فى مراكش عام ١٩٨٦ . وتقدم الصفحة الأولى من الكتاب تاريخا موجزا لهذه الرواية القصيرة : ـ

الطبعة الأولى الكاملة الدار البيضاء ١٩٨٦ .

الطبعة الأولى (صودرت) مكتب يوليو القاهرة ١٩٦٦ .

الطبعة الثانية (غير كاملة) دار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٦٩ . أعيد نشرها بواسطة « كتابات معاصرة » القاهرة ١٩٧١ ، والمجلة اللبنانية « شعر » صيف ١٩٦٨ غير كاملة فى الحالتين .

وفى جزء معنون « على سبيل التقديم » يسبق كلاً من النص الروائى ومقدمة يوسف إدريس للطبعة الأولى ، يسجل صنع الله إبراهيم متعمدا الصيغة الموسعة لهذا التاريخ الموجز . فهذه الصفحات القليلة التى أصبحت اليوم جزءاً من الكتاب تستعيد مرة ثانية قصة هذه القصة ، محولة القارىء بتلك الطريقة إلى شاهد يرى بعينه شروط إنتاج الكتاب .

وتجدر بنا ملاحظة أن « تلك الرائحة » هى سيرة ذاتية فى جانبها الأكبر ، وقد كتبت بعد تجربة صنع الله إبراهيم التى تربو على خمس سنوات فى السجن السياسى : (يناير ١٩٥٩ ـ أبريل ١٩٦٤) . وتشبه الشخصية الرئيسية ـ التى تظل بلا اسم فى تلك الرواية القصيرة ـ مؤلفها فى الخروج من السجن لمواجهة واقع يدفع إلى الاغتراب ، عليه أن يتعلم كيف يتعامل معه . وكان من الفروض على المفرج عنه تحت المراقبة ـ أى راوى القصة أن يلزم داره ابتداء من مغرب الشمس ، حيث يمر عليه رجل بوليس ليوقع على صفحة جديدة فى الدفتر الصغير الذى أعطته له السلطات . وكان هذا التوقيع اليومى من جانب رجل البوليس بمثابة علامات الترقيم فى النص كلما واصل القارىء

انتقاله بين الوضع الراهن للشخصية الرئيسية من ناحية وومضات استرجاع (فلاش بـاك) تجربـة السجن للراوى من ناحية أخرى . وتقضى الشخصية الرئيسية أيـامها الـطويلة الروتينية فى محاولات مخففة للكتابة ، يعوض إخفاقها ممارسات عرضية الاستمناء أمام صفحات الورق الفارغة .

ومن الجدير بالذكر أن متخصصى الأدب العربى الحديث يعتبرون « تلك الرائحة » رواية حاسمة فى التاريخ السياسى وفى التاريخ الأدبى على السواء خلال الستينيات . فهى لا تقف عنـد إطلاق « رائحـة » تفوح من القمـع السياسى وأعـراف المجتمع الاستهلاكى البرجوازى فى مرحلة التكوين ، بل تعبر عن ذلك فى لغة أدبية تتميز بصراحة متجـردة قلبت المقاييس الأدبية لذلك الزمان . وإذا كان النص ذاته قد بلغ هذه الدرجة من الأهمية فإننا نؤمن بأن إصرار صنع الله إبراهيم على تصديره بمقدمة تحكى قصته ، لا يقل عن ذلك أهمية وإلحاحا . فهذه الصفحات من الرواية تقدم للقارىء توثيقا لقصة نشر الكتاب - أى كتاب - وهى قصة ذات أبعاد سياسية وثقافية . وبالإضافة إلى ذلك فهى تدلل - من ناحية - على أن الرقابـة أو المصادرة لا تفلح فى القضاء على الكتاب « وهو درس يجب أن تعيه جيدا أجهزة الدولة فى البلدان العربية » ، ومن ناحيـة أخرى فهى بمثابة « تحدٍّ للقص المعهود الذى اقتطع كل ما من شأنه أن يؤذى المشاعر الحساسة لقرائه »(٧) .

إن صنع الله إبراهيم فى « على سبيل التقديم » لرواية « تلك الرائحة » يرفع الستار عن تاريخ الكتاب الذى تفرض عليـه قوتان شروطهما : أولا الكتاب فى مواجهة رقابة الدولة ، وثانيا الكتاب فى مواجهة المجتمع المدنى (والناشرون جزء منه) لا فى مصر وحدها بل فى العالم العربى بأكمله . ولقد أدت الطبيعة السياسية للرواية ، والصبغة « الجنسية » لبعض فقراتها (التى كان لها دوى الفضيحة فى المؤسسة الأدبيـة) إلى أن تتعرض الرواية إما إلى المصادرة الكاملة فى مناسبات مختلفة أو حـذف أجزاء مختارة بعينها وبدون علم المؤلـف . ويحكى الكاتب أول اصطدام له بالسلطات المصرية على النحو التالى :

« كنت قد دفعت بالمخطوطة إلى مطبعة بدائية صغيرة فى حى الظاهر ، فى فترة نادرة من تاريخ مصر الحديث ، ألغيت فيها الأحكام العرفية ، ولم يعد الكتاب يتطلب موافقة الرقابة قبل دخول المطبعة رسميا على الأقل . فقد احتفظ الرقيب بمكتبه ووظيفته كما كان الأمر فى السابق . وكل ما حدث من تغيير هو أن مكتبه أصبح بلا لافتة وأن مصادرة الكتب لم تعد تتم قبل الطبع وإنما بعده وهذا ما حدث مع كتابى فلم تكد طباعته تنتهى حتى صدر الأمر بمصادرته »(٨) .

وفى محاولة لإنقاذ كتابه ذهب الكاتب لمقابلة المرحوم طلعت خالد أحد معاونى عبد القادر حاتم وزير الإعـلام ، فى ذلك الـوقت ، وكان قـد جمع لـديه بعض كبـار موظفى مصلحة الاستعـلامـات فى مكتبـه ليتسلوا بـالفـرجـة عـلى المؤلف « المذكور » . وكـانت نسخة من الـرواية المصادرة مبسوطة أمامهم وقد غطتها ملاحظات بالقلم الأحمر .

ويسترجع صنع الله إبراهيم هذا اللقاء بوصفه تجربة مريرة على المستويين الشخصى والسياسى ؛ فهو يعنى التطفل الوقح على أشد جوانب وجوده خصوصية . ومن الواضح أن الرقباء الـرسميين قـد فطنـوا إلى نسيـج السيـرة الـذاتيـة فى « تلك الرائحة » ، وعلى الأخص تجربة صنع الله إبراهيم الأليمة فى السجن . ويستعمل الرقيب هذه المعرفة ضد صنع الله إبراهيم فى لقاء مصلحة الاستعلامات ؛ فهو يسأله باستهزاء :

« لمـاذا رفض البطل أن ينـام مع المـومس التى أحضـرهـا صديقه ؟ هل هو « مرخى » ؟(٩) ولم يقف الأمر عند تعريض الكاتب للتجريح والإهانة بل لقـد حُملت نسخة الـرواية إلى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ليشهد على « ما وصـل إليه « الشيوعيون » من تبذل وانحلال(١٠) .

لم ينته الهجوم على الرواية ومؤلفها عند ذلك المستوى . فقد اكتشف الكاتب أن أمامه معركة أخرى يجب أن يخوضها مـع المؤسسة الأدبية المحافظة فى العالم العربى . وربما كان أقصى نقد وأوجعه لقيه صنع الله إبراهيم هو ذلك النقد الذى كتبه يحيى حقى - أبرز مفكرى العصر وكاتبيه - وهو ليس محافظا فى فكره أو أدبه على المستوى الفردى ، وكان فى ذلك الوقت رئيسا لتحرير « المجلة » الثقافية ، التى اكتسبت سمعة طيبة بسبب تفتحها وتعاطفها مع المواهب الأدبية الشابة . ويقتبس صنع الله إبراهيم فقرة من العمـود الأسبوعى ليحيى حقى فى جـريدة « المساء » المصرية :

« لازلت أتحسر على هذه الرواية القصيرة التى ذاع صيتها أخيرا فى الأوساط الأدبية وكانت جديرة بأن تعد من خيرة إنتاجنا لولا أن مؤلفها زل بحماقة وانحطاط فى الذوق فلم يكتف بأن يقدم إلينا البطل وهو منشغل « بجلد عميره » (لو اقتصر الأمر على هذا لهان) ، لكنه مضى فوصف لنا أيضا عودته لمكانه بعد يوم ورؤيته لأثر المنى الملقى على الأرض . تقززت نفسى من هذا الوصف الفزيولوجى تقززا شديدا لم يبق لى ذرة من القدرة على تذوق القصة رغم براعتها . إننى لا أهاجم أخلاقياتها ، بل غلظة إحساسها وفجاجته وعاميته . هذا هو القبح الذى ينبغى محاشاته وتجنيب القارىء تجرع قبحه »[١١] .

إن نقد يحيى حقى لصنع الله إبراهيم نقد حاسم لأنه يقدم للقارىء رسما تخطيطيا ـ بمجرد الهجوم على النص ـ لتشكل حساسية أدبية جديدة فى العالم العربى تعيد تعريف مادة الأدب نفسها (أو جوهر الأدب نفسه) . ومن المفارقات أن الحس الجمالى الأدبى عند يحيى حقى ـ فى الفقرة السابقة ـ يردد أصداء ما انتاب بطل « تلك الرائحة » من هواجس ، وما عاقه عن الكتابة وانتهى بالاستمناء :

« . . . ورتبت المكتب ومسحت الغبار الذى تراكم فوقه وأمسكت القلم . لكنى لم أستطع أن أكتب وتناولت إحدى المجلات . وكان بها مقال عن الأدب وما يجب أن يكتب . وقال الكاتب إن موباسان قال إن الفنان يجب أن يخلق عالما أكثر جمالا وبساطة من عالمنا ، وقال إن الأدب يجب أن يكون متفائلا نابضا بأجمل المشاعر . وقمت واقفا وذهبت إلى النافذة . . .

وعدت أجلس إلى المكتب وأمسكت بالقلم لكنى لم أستطع الكتابة وأغمضت عينى . فتصورت فتاة الأمس بجسمها الأبيض أمامى على الفراش ممتلئة وشعرها طازج وأنا أقبل كل جزء منها وأمر بخدى على فخذها وأسنده إلى نهدها . وامتدت يدى إلى ساقى وجعلت أعبث بجسمى وأخيرا تنهدت . وارتميت على مقعدى متعبا وأنا أحدق فى الورقة بنظرة فارغة . وبعد قليل قمت وعبرت فى حذر فوق الآثار التى تركتها على البلاط أسفل المقعد »[١٢] .

أما سياسة النشر التى « تجنب القارىء » « فجاجة » النص « وعاميته » فتنكشف بعد ذلك حينما يروى الكاتب تاريخ الطبعات غير الكاملة من « تلك الرائحة » . وهو يرى فى ذلك قصة إنكار حقوق المؤلف ، وفرض الطابع التجارى على الإنتاج الأدبى . فدور النشر المتعددة التى قررت نشر المخطوطة على الرغم من القرار الرسمى بحظرها فعلت ذلك بالطريقة التى تعدها أفضل لها ؛ أى الطريقة التى تبعدها عن مشاكل الرقيب :

« وفى سنة ١٩٦٩ أثناء وجودى فى الخارج ، أصدرت دار النشر (التى تغير اسمها من مكتب يوليو إلى دار الثقافة الجديدة) طبعة ثانية من الرواية بعد أن انتزعت منها ـ ودون إذن منى ـ كل ما تصورت أنه قد يثير غضب الرقيب . ولا أستبعد أن تكون قد لجأت إلى ذلك النوع من الرقباء الذى أفرزته الحياة فى ذلك الحين وهو رقيب « قطاع خاص » يقدم خبرته فى الجهاز الرقابى لمن يشاء من المؤلفين أو الناشرين »[١٣] .

وعلى الرغم من التاريخ المائج المزعج لـ « تلك الرائحة » طوال عشرين عاما ، فقد ظهرت طبعتها الكاملة أخيرا ، دون حذف أى صفحة أو فقرة ، ومع تقديم للمؤلف يروى حكاية تاريخها منذ أن كانت مخطوطة ، وهو تقديم مثير للمشاعر إلى أقصى مدى، ويجيىء بمثابة ذلك التاريخ البديل الذى ينطق ما قد صُمت عنه . وفى حقيقة الأمر لقد نشرت الطبعة الكاملة فى المغرب، لا فى مصر نتيجة لمبادرة من بعض المثقفين المغاربة ، رأى الكاتب ألا يكشف عن أسمائهم فى التقديم . وعلى الرغم من الصعوبات كلها فقد واصلت الرواية الحياة وتم نشرها . وقد لا يقدم لنا الكاتب عرضا تحليليا لمواصلة البقاء هذه ، لكننا نشعر أن هناك « رواية » أخرى لأحداث مكتوبة بين سطور التقديم ينبغى ألا نخفق فى قراءتها .

فقد يترك عرض صنع الله إبراهيم للأحداث ، بين أيدينا ، قصة يلعب فيها الناشرون دور الشرير الذى بتر النص وشوهه ، إلا أننا لا نتمالك أنفسنا من محاولة إعادة كتابة تلك القصة اعتمادا على ما هو متضمن فى ذلك العرض ذاته . وإلا فكيف يمكن لنا أن نفسر تدخل المثقفين المغاربة بعد عشرين عاما فى مواصلة تلك الرواية القصيرة البقاء ؟ وفى الحقيقة إن

بإمكاننا تقديم الحجج على أن الطبعات المبكرة هى التى جعلت من « تلك الرائحة » نصا راسخ القدم فى الأدب العربى المعاصر . وعلى الرغم من بتر المخطوطة فلا سبيل إلى إنكار أن الطبعات المبكرة خاضت ما يمكن تسميته بالمغامرة المحسوبة من جانب ناشريها ولكنها مغامرة على أية حال .

وعند تلك النقطة يجدر بنا أن نذكر واقعة وثيقة الصلة بالموضوع إلى درجة كبيرة ، وهى أنه بعد ما لا يزيد على ستة أشهر من نشر الطبعة المراكشية الكاملة ، أى حوالى نهاية ١٩٨٦ صدرت طبعتان مماثلتان لهذه الطبعة فى سوق الكتاب العربى . الأولى فى مصر عن دار شهدى ، وهى دار صغيرة اضطرت فى النهاية إلى التوقف ، والثانية فى السودان عن دار شهدى فى الخرطوم . ولاشك فى أن مواصلة ظهور « تلك الرائحة » سواء فى مصر أو بلدان أخرى من العالم العربى هو تأكيد متجدد لما قاله صنع الله إبراهيم فى تقديمه للرواية عن أن مصادرة الكتب لا تعنى التخلص منها لأنها تواصل الوجود متحدية بذلك جهاز القمع السياسى والمواقف الأدبية المحافظة على السواء .

وعلى أية حال ، فعلى الرغم من هذه النغمة المتفائلة ، فمن الواضح الجلى أن « رواية » أحداث تاريخ « تلك الرائحة » أصبح لها تأثيرها الدائم المتكرر على كتابات صنع الله إبراهيم التالية وعلى شواغله الأدبية أيضا . فالمحكمة التى أرغم على المثول أمامها بوصفه مؤلف مخطوطة « تلك الرائحة » تعود لنا كالشبح لتجوس خلال روايته المقبلة « اللجنة » ، فتلك الرواية « الكافكاوية » تمثل الأبعاد الكابوسية لارتطام الكاتب بالسلطات السياسية وبالمؤسسة الأدبية ، وهو ارتطام عانى صنع الله إبراهيم مرارة تجربته . إن « اللجنة » التى نشرت فى بيروت عام ١٩٨١ هى - إلى حد كبير - الصيغة الأدبية « لرواية » أحداث تاريخ « تلك الرائحة » ، وهى رواية لم تكن قد رويت بعد . فالراوى الذى يظل بلا اسم طوال الرواية - يدفع به إلى المثول أمام لجنة تتألف من أعضاء مدنيين وعسكريين ، كما حدث فى واقع تاريخ « تلك الرائحة » .

ومما له دلالته أن أعضاء اللجنة يتكلمون لغة غير العربية حاول الراوى - الذى يتكلم لغة مغايرة خلال الرواية بأكملها - أن يفهمها ويجيدها . وفى ضوء التجربة الأدبية لصنع الله إبراهيم تصبح للغة - بما هى وسيلة تعبير وتمثيل - أهمية كبرى وخاصة بعدما حدث لمخطوطة « تلك الرائحة » فى مواجهتها مع السلطة السياسية والسلطة الثقافية على السواء . لذلك لن يثير الدهشة أن يخلق المؤلف فى تضاعيف نص « اللجنة » « لغتين » متصارعتين : لغة اللجنة وأعضائها ، ولغة الراوى .

وعند مثول البطل أمام اللجنة فيما يشبه جلسة استجواب ، يدرك أن الأعضاء يعرفون مقدما كل شىء عنه من خلال تقارير سرية فى حوزتهم . وعلى الرغم من المعلومات المتاحة كلها فإن أعضاء اللجنة كان عندهم سؤال حاسم :

« لدينا هنا تقرير يقول إنك لم تتمكن من ممارسة الجنس مع سيدة معينة . . . فما تفسيرك لهذا ؟ »

ثم يتطوع أحد أعضاء اللجنة بتقديم تفسير ممكن :

« ربما كان عنينا » .

ولكن عضوا آخر يعترض قائلا :

« هو فى الغالب . . . » (يعنى شاذا جنسيا) .

وعند هذا الاعتراض الذى لم يكتمل إفصاحه ، أمر الرواى أن يخلع ملابسه كلها وأن يستدير وأن ينحنى مواجها اللجنة بمؤخرته العارية . ثم اقترب منه أحد أعضاء اللجنة ودس إصبعه داخل جسده ثم سحب إصبعه وتطلع إلى رئيس اللجنة معلنا فى انتصار : « ألم أقل لك ؟ »[١٤] .

وبعد هذا اللقاء الأول طلبت اللجنة من الراوى ، أن يكتب دراسة عن ألمع شخصية عربية معاصرة يختارها ، فيختار شخصية « الدكتور . . » ويبدأ بالفعل فى البحث وتقصى الحقائق عن هذه الشخصية التى لا تخلو جريدة من صورة لها ومقال عنها . وعندما تقترب الرواية من نهايتها تعترض اللجنة رافضة هذه الدراسة لأن « لغتها » ستؤدى إلى نتائج إشكالية وإفشاء لأمور خطيرة . وعلى الرغم من ذلك قيل للراوى إنه يستطيع مواصلة البحث ، مع التعديل المطلوب ، وإن اللجنة عينت أحد أعضائها لمساعدته فى الوصول إلى الاختيار الصحيح . ولكن الراوى يكتشف أن وظيفة ذلك العضو هى رصد كل فعل يصدر منه وصولا إلى خصوصية استعماله للحمام . وحينما احتج الراوى على وجود الرجل معه أثناء تلك اللحظة الخاصة جدا قيل له إن « من يتصدى للأمور العامة يفقد حقه فى كل خصوصية »[١٥] . وتجىء هذه الجملة فى

سياق النص الروائى بمثابة تذكرة لوطأة « الأمور العامة » وطرائق تمثيلها من ناحية ومصير من يسائل هذه « الأمور العامة » من ناحية ، أخرى .

ولاشك فى أن ظهور الطبعة الكاملة من « تلك الرائحة » عام ١٩٨٦ مع تقديم الكاتب يفرض علينا إعادة قراءة هذه السطور من « اللجنة » . فلابد أن نسترجع الإشارة إلى « الأمور العامة » ، و « حق الإنسان فى الخصوصية » ونربطها بتجربة المؤلف المهينة يوم أن وقف أمام موظفى هيئة الاستعلامات . وعلى حين بغتة يتحول ما قد يكون المرء قد قرأه فى « اللجنة » بوصفه تحليقا للخيال مغرقا فى اللامعقول إلى شىء ضارب الجذور فى الواقع على نحو يثير الرعب .

إن كلمات الراوى المحبط فى اللجنة : « أنا لا أبيع شيئا . رغم أن البيع والشراء هذه الأيام شملا كل شىء . . . أنا أقرر الحقيقة »(١٦) ، جعل من رواية « اللجنة » نوعا من « ما قبل التاريخ » بالنسبة لرواية التاريخ الفعلى « لتلك الرائحة » ؛ فهى تكشف فى استفاضة عن تاريخ « تلك الرائحة » الحافل بالمشقة والعذاب .

وبالمثل فإذا كانت « تلك الرائحة » قد وصفت بأنها « فجة عامية منحطة الذوق » فإن « اللجنة » التى نشرت بعد ما يقرب من خمسة عشر عاما ظلت تصر على هذه « الفجاجة العامية المنحطة الذوق » ، وهى فى حقيقتها لغة أدبية جديدة وطرائق جديدة فى تمثيل الواقع ، لابد أن تجيىء متصارعة مع لغة القوى المحافظة وطرائقها .

وفى الحقيقة فإن « اللجنة » تجسد كلمات صنع الله إبراهيم فى تقديم « تلك الرائحة » ، وهى كلمات عن نفسه وعن الكتّاب العرب المعاصرين :

« كان ثمة « جمال » فى الركاكة النحوية لجملة ما . . . وكان ثمة جمال فى فعل قبيح من قبيل إطلاق غازات المعدة فى صالون بورجوازى . . . . ألا يتطلب الأمر قليلاً من القبح للتعبير عن القبح المتمثل فى ضرب شخص أعزل حتى الموت ووضع منفاخ فى شرجه وسلك كهربائى فى فتحته التناسلية ؟ وكل ذلك لأنه عبر عن رأى مخالف أو دافع عن حريته أو هويته الوطنية »(١٧) .

ولكن إذا كانت « اللجنة » على نحو ضمنى رواية لتاريخ تأليف الكتاب بوجه عام ، وتجربة الكاتب الشخصية فى النشر بوجه خاص ، فإن « بيروت بيروت » التى صدرت بعد ذلك آثرت أن تكون رواية لتاريخ النشر على نحو صريح ، ويمكن أن يوصف ذلك بأنه الذروة المنطقية لالتزام صنع الله إبراهيم كاتباً يؤرخ لطبيعة عمله . وعلى الرغم من أن « بيروت بيروت » قمة من قمم الإبداع البارع فى الأدب المعاصر ، قطعت شوطا طويلا فى إعادة تعريف فن القص ذاته ، وتستحق بهذا الاعتبار دراسة خاصة مطولة فإن مناقشتنا للرواية ستنحصر فى إسهامها الفريد فى رواية تاريخ الكتاب العربى بوجه عام .

وتبدأ « بيروت بيروت » بكاتب مصرى فى طريقه إلى لبنان حيث يحاول نشر مخطوطته التى كانت قد تعرضت للرفض من جانب الناشرين المصريين . وهذه الرواية ـ فى أحد مستوياتها ـ وثيقة أدبية تعرى أسطورة بيروت بوصفها « سويسرا الشرق » ، وتكشف عن التناقضات داخل المجتمع اللبنانى التى بلغت ذروتها فى حرب أهلية دموية دامت أكثر من خمسة عشر عاما . وفى مستوى آخر لا يقل أهمية ، تكشف « بيروت بيروت » النقاب عن أسطورة أخرى ؛ أسطورة بيروت بوصفها ملاذ النشر فى المنطقة . فهى ـ بخلاف العواصم العربية الأخرى ، حيث تشتهر الأنظمة بإحكام قبضتها على الأمور الثقافية ـ كانت حسنة السمعة قبل الحرب الأهلية بل بعدها بوصفها أكثر أسواق النشر « ليبرالية » فى العالم العربى . ولكن « بيروت بيروت » تقدم استقصاء لما يتكبده المؤلفون ثمنا لهذا النوع من « الليبرالية » . ونسيجها الروائى يحكمه هذان الخيطان المتلاحمان ، وهما يقدمان إلى القارىء من وجهة نظر البطل ، الكاتب المصرى الذى يصل إلى بيروت فى ٧ نوفمبر ١٩٨٠ . فمن ناحية يقوم البطل بتسجيل مضمون اللقطات التى يتابعها من فيلم تسجيلى عن تاريخ الحرب الأهلية فى لبنان (كان البطل مكلفا بكتابة تعليق مصاحب لهذا الفيلم) ، ومن ناحية أخرى يقوم هذا الكاتب ، الذى نجهل اسمه ، بتسجيل سلسلة من اللقاءات مع معارف لبنانيين (بينهم ناشرون) أثناء إقامته فى بيروت . ومع ازدياد معرفته وفهمه للحرب الأهلية انقشعت غشاوة أوهامه عن مشروعات النشر التجارية .

وعلى حين كانت « اللجنة » تركز انتباهنا على الكاتب وحده

وهو يواجه قوى القهر ، فإن « بيروت بيروت » توسع نطاق « رواية » هذا التاريخ وتواصل نزع الحجاب عن الشبكة المعقدة لسياسات النشر فى العالم العربى . وفى أحد المشاهد المبكرة من الرواية ذهب البطل لشراء بعض الكتب التى لم يستطع الحصول عليها فى القاهرة ، لأنها مصادرة ، وأثناء ذلك يكتشف الوجه الآخر لسوق النشر « الليبرالى » فى بيروت :

« أشار وديع إلى كتاب لنجيب محفوظ فى حجم غير مألوف وآخر لجورجى زيدان ذى غلاف رخيص باهت الألوان ، وقال :

ـ هذان الكتابان مزوران .

أبديت دهشتى ، فقال :

ـ إنهما مصوران عن الطبعة الأصلية . النشر هنا لا يخضع لقواعد ، وليست له تقاليد ، وأغلب الناشرين لصوص . إنهم يتفقون معك على أن يطبعوا من الكتاب ثلاثة آلاف نسخة مثلا ويطبعون فى السر خمسة . ثم يتملصون من دفع حقوقك معتذرين بأن كتابك لم توزع منه غير نسخ محدودة »[١٨] .

وهذا التقديم العام للنشر البيروتى ومجازفاته يلقى تصويرا تفصيليا أمام البطل حينما يقوم بجولة زيارات لبعض دور النشر . وفى محاولة مخفقة للحصول على حقوق صديق مصرى عن كتاب له ، بدأ البطل يتحقق من الشراك المنصوبة له ولمخطوطه ، ويتعلم أنه سيضطر إلى التعامل مع ناشرين يسمون أنفسهم تقدميين ولكن هذه التقدمية لا تبدو على مظهرهم الذى يوحى بالحياة المستقرة الناعمة ولوازمها من امتلاء الجسد والإفراط فى الأناقة . كما لا علاقة بين أفعالهم وهذه التقدمية المزعومة . فلقد كان على البطل أن يواصل المساومة ليحصل على بعض من حقوق المؤلف . بل إن هذه « الحقوق » البديهية لا يسلم بها الناشر ولا يكف عن الدوران حولها ، وعن تخفيض النسبة المئوية من عائد الكتاب ، وعن البيانات المزورة الخاصة بتوزيع الكتاب الذى سيظل دائما عند رقم منخفض لا يسمح بنصيب للمؤلف . ومسألة التوزيع تبدو للناشر مشكلة المشاكل . فالكتاب لا ينجح إلا إذا أخذت منه إحدى الحكومات آلاف النسخ دعما للكتاب . لذلك فمصير الكتاب لا تحدده قيمته الذاتية بل المصلحة التى يحققها لهذا النظام العربى أو ذاك . وعلى هذا فإن أفضل سياسة للكاتب والناشر معا هى أن يلتحقا بأحد الأنظمة . . . وهناك الكاتب الذى وضع مجلدا عن سيرة القائد المعلم صدام حسين طبعت منه ملايين النسخ ، والكاتب الآخر الذى أشهر إسلامه على يد زعيم آخر . ويبدو ذلك السبيل الوحيد للخروج من الإفلاس بسبب منافسة دور النشر التى تمولها أموال النفط .

ولكن بطل الرواية يرفض أن يكون أداة لأى نظام عربى ، ويمضى فى سرد مصير الكتاب مع الناشرين . والرواية هنا تمثل ، ومن ثم تردد ، أصداء مواقف أخرى فى مؤلفات صنع الله إبراهيم . وعلى سبيل المثال فإن القارىء تقوده الرواية إلى تتبع تاريخ مخطوطة البطل ، الكاتب المصرى ، التى لم تجد ناشرا عبر صفحات النص بأكمله ، وهى تستعمل لغة تسترجع رواية تاريخ « تلك الرائحة » و« اللجنة » معا .

وحين نسترق السمع إلى حديث بين البطل ومسافر سعودى فى الطائرة المسافرة إلى بيروت ، نفهم أن الكاتب المصرى لم يستطع نشر كتابه فى مصر لا لأنه كتابه الأول ولا لأنه كتاب سياسى بل لأنه كتاب ـ كما يقول ساخرا ـ « إباحى » . وهو يدعى ، مواصلا السخرية ، أن هذه النوعية من الكتب تكسب « أو هوه . . . كثيرا ! » .

ولحسن الحظ فإن البطل استطاع أن يجد ناشرا فى بيروت (عدنان الصباغ) ، وعد بأن ينشر المخطوطة . ولكن « لميا » زوجة « عدنان » التى تدير الدار بينما يزاول زوجها أمور مشروعاته التجارية الأكثر أهمية من خلال قبرص ، تقول للكاتب وقد دخلت معه فى علاقة حسية عابرة :

« مشكلة كتابك أن توزيعه يكاد يكون مستحيلا فأنت لم تترك نظاما واحدا من الأنظمة العربية دون تعريض ثم إن هناك قدرا كبيرا من الجنس »[١٩] .

وكانت مشكلة توزيع الكتاب فى العالم العربى قد لقيت شرحا وإيضاحا فى محادثة سابقة بين الكاتب المصرى وصديقه اللبنانى وديع ، حيث يتضح أن المشكلة الرئيسية للكتاب هى مشكلة التوزيع . فالكتاب لا ينجح تجاريا إلا إذا اشترت منه

الأنظمة العربية ألف نسخة بعد فحص دقيق لاختياراتها ، ومدى ما يتوافق مع سياستها[٢٠] . وفى الحقيقة ، فإن ما يعبر عنه صنع الله إبراهيم فى محادثات الأصدقاء يرسم حدود إنتاج الثقافة فى سوق الدول بإملاء قوانين العرض والطلب داخلها ، كما تقوم هذه الدول بتحقيق التوافق بين هذا العرض وذلك الطلب .

ولا تقف المسألة هنا . فالعلاقة متشابكة بين سياسة التوزيع والدعارة (سواء فى جانبها الجسدى المحدد أو الأيديولوجى) . ونحن نلحظ فى مشهد داخل شقة « صفوان » (صديق البطل الذى تحول إلى ناشر) المغازلة العابثة بين السكرتيرة وشابين ليبيين من موظفى السفارة يتفاوضان لشراء ألف نسخة من كل كتاب ، على حين يشرح « صفوان » لبطلنا ما فى وضعه من تعرض للخطر والمذلة .

« الحرب الإيرانية العراقية أصابتنى بضربة قاصمة ، فعندما قامت الثورة الإيرانية نشرت عنها عدة كتب ، والنتيجة أن العراقيين قاطعوا كل كتبى بل ورفضوا أن يدفعوا لى ما عندهم »[٢١] .

أما الكاتب المصرى فيتعرض أيضا لمواقف حافلة بالخطر والمهانة . وفى الحقيقة إن تجربة البطل مع ناشره اللبنانى تقدم الإجابة عن السؤال الذى افتتح مناقشة المائدة المستديرة فى مركز الدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية : « هل يمكن أن تعد الكتابة مهنة ؟ هل يمكن أن تكون وسيلة للعيش أخذا فى الحسبان سياسة النشر السائدة فى العالم العربى ؟ » .

وفى « بيروت بيروت » يأخذ التحويل التهكمى للفظتى « مهنة الكاتب » إلى « محنة الكاتب » دلالته الكاملة حينما يجرد البطل من وجوده المادى بوصفه مؤلفا . عندما تقترب الرواية من النهاية تكشف « لميا » زوجة « عدنان » للكاتب المصرى ما ينتظره على يد زوجها :

« إنه مستعد للمغامرة من أجلك بسبب الوعد الذى أعطاه لك ولكن فى هذه الحالة يجب أن تتنازل عن كافة حقوقك »[٢٢] .

ولكن الخيار الثانى الذى تدخره « لميا » للبطل يمثل المفارقة التهكمية فى رواية تاريخ الكتاب (بأداة التعريف) فى العالم العربى : فما دامت لبنان هى منارة الليبرالية والسوق الحرة والمصارف الحرة فى العالم العربى وكأنها سويسرا العرب ، فإن « لميا » تقول للكاتب المصرى إن هناك شركة سويسرية مهتمة بنشر روايته باللغة العربية طبعا ، لا لتوزعها على السويسريين فى بلادهم بل على القراء العرب فى « منارة » أخرى ليبرالية . وليس من الصعب على الكاتب المصرى إذا « شغّل مخه » أن يهتدى إلى العمق الاستراتيجى لليبرالية لبنان ، (فى أرض الميعاد) . فروايته لم تترك نظاما عربيا واحدا دون تعريض ، ثم هى حافلة بالجنس ؛ فما المكان الوحيد الذى يمكن أن يوزع فيه دون قيود ؟ إسرائيل طبعا !! هناك أكثر من مليون وربع مليون فلسطينى يتعطشون لقراءة كلمة باللغة العربية . ويحصل الكاتب المذهول على وعد بعائد مجز مقدما ، نقدا ، وكذلك عينا من جسد « لميا » .

وننتقل من الكاتب إلى القارىء على الضفة الأخرى . فالقارىء العربى فى نهاية المطاف الأخير ، وفى أى بلد من البلاد العربية ، هو الذى يخرج محتفظا بوضعه الممتاز على الرغم من أزمة الكتاب والكاتب . إن القارىء هو الطرف الوحيد الذى ينعم بالحماية فى تاريخ الكتاب الحافل بخلق المخاطر والتعرض للمخاطر . فهو يتلقى الناتج النهائى ويستهلكه دون أى مشاكل . ولا يمكن إنكار أنه على الرغم من قوى القهر ، والاستغلال ،ومن التدخل السياسى ، والطابع التجارى ، فإن القارىء العربى يمتلك سوقا ضخما يمتد متجاوزا حدود هذه الدولة أو تلك . وفى الواقع فإن وضع القارىء العربى لا يختلف عن وضع بطل « بيروت بيروت » الذى ذهب يبتاع فى بيروت كتبا مصادرة فى القاهرة .

فكيف السبيل إذن إلى جعل هذا القارىء صاحب الوضع الممتاز نسبيا ملما برواية تاريخ الكتاب الذى يوشك على قراءته أو استهلاكه ؟ أليست شروط إنتاج الكتاب جزءاً لا يتجزأ من رواية هذا التاريخ ، بل قد تكون السبب فى وجوده ؟ ألا يتشكل الأدب بفعل عناصر وقوى من خارج النص ذاته ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، ألا ينبغى على الأدب أن يطور استراتيجيات لرواية تاريخه الخاص ؟

ولاشك فى أن قراءة روايات صنع الله إبراهيم تقدم إجابات عن كثير من هذه التساؤلات . فأبطاله هم ممثلو الدراما التى

يقوم هو ومعاصروه من الكتـاب العرب بممـارستها بـوصفها حياتهم المستمرة . ولا عجب إذن ، فإن أبطالـه كلهم كتّاب لا ترى أعمالهم النور أبدا لأنهم يرفضون كتابة ما هو مقبول ، أي مـا يقدم حلولا وسـطى وتسويـات . فالـراوى فى « تلك الـرائحـة » ، وهـو مغتـرب عن المعـايـير الجمـاليـة الأدبيـة البورجوازية السائـدة ، يكف عن الكتابـة ويكتفى بممارسـة العادة السريـة . وفى « اللجنة » جلس البـطل فى النهايـة إلى مكتبه ورفع ذراعه المصابة إلى فمه ، « وبدأ يأكل نفسه » بالمعنى الحرفى ، وفقا لحكم أصدره عليه أعضاء اللجنة . وفى « بيروت بيروت » نرى الكاتب المصرى فى النهاية يكاد أن يخنق زوجة الناشر بعد محاولة فاشلة لمضاجعتها ، ثم يلتقط حقيبته ويعود إلى مصر ، ومعه مخطوطه الذى لم ينشر ولن ينشر . ولو ظـل هؤلاء الكتّاب أبطال الروايات دون قراء فإن مبدعهم صنع الله إبراهيم يفرضهم علينا فى الروايـات الثلاث بـوصفهم نسخا ممكنة من ذاته الأدبية .

هـذه ثلاث شهـادات فريـدة ، تجعلنا نلم بـرواية تـاريخ الكتاب ، ولكنها تقوض بذلك وضعنا المتاز بوصفنا قراء ، وتعيد تعريف مهمتنا بوصفنا نقادا .

ذلك الإفصاح كله يأتى من كاتب « ليس لديه ما يقول » !!

الهوامـش :

١ ـ نشر هذا المقال أول مرة بالفرنسية فى Bulletin du CEDEJ , Ier sem . 1989 , n . 25 , فى عدد خاص أطلق عليه اسم « الكتاب العرب والنشر فى مصر » وقد قام بترجمة المقال إلى العربية عن النص الإنجليزى الأستاذ إبراهيم فتحى مع المؤلفة التى أضافت إليه بعض الفقرات .

٢ ـ « المائدة المستديرة : سوق الكتاب المصرى » (CEDEJ ٢٥ مايو ، ١٩٨٨) » , Bulletin du CEDEJ n . 25 , Ier sem . 1989 (القاهرة ، ١٩٨٩) ص ٥٧ ـ ٩٠ .

٣ ـ « المائدة المستديرة : الكتاب والناشرون » (CEDEJ ٩ مارس ١٩٨٩) Bulletin du CEDEJ n . 25 , Ier sem ., 1989 (القاهرة ، ١٩٨٩) ص ١٢٣ ـ ١٤٠ .

٤ ـ ولد صنع الله إبراهيم بالقاهرة سنة ١٩٣٧ . درس فى كلية الحقوق بجامعة القاهرة ثم اتجه إلى دراسة النقد المسرحى . كتب لكثير من الصحف المصرية حتى اعتقاله مع مئات من اليساريين والشيوعيين المصريين سنة ١٩٥٩ . أفرج عنه سنة ١٩٦٤ حيث عاد إلى الكتابة الصحفية ثم سافر إلى برلين وعمل مديراً للمكتب العربى لوكالة أنباء ألمانيا الاتحادية لمدة ثلاث سنوات بعدها سافر إلى الاتحاد السوفيتى ومكث ثلاث سنوات أخرى يدرس خلالها الإخراج السينمائى . بعد عودته إلى مصر عمل مديرا لدار نشر ثم كرس وقته للكتابة . وقد ترجمت أعماله الأدبية إلى عدة لغات أجنبية .

٥ ـ راجع فى هذا المجال كتابات المؤرخ الأمريكى هايدن وايت والناقد الفرنسى پول ريكور فى The Content of the Form للأول Temps et recit للثانى .

٦ ـ تِرى إيجلتون ، **Marxism and Literary Criticism** (لوس انجلوس : جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٦) ص ٣٥ .

٧ ـ « على سبيل التقديم » ، تلك الرائحة (الدار البيضاء : ١٩٨٦) ص ١٥ .

٨ ـ المصدر نفسه . ص ٥ .

٩ ـ المصدر نفسه . ص ٦ .

١٠ ـ المصدر نفسه . ص ١٤ .

١١ ـ المصدر نفسه . ص ٧ .

١٢ ـ صنع الله إبراهيم ، تلك الرائحة (الدار البيضاء ، ١٩٨٦) ص ٤٥ .

١٣ - « على سبيل التقديم » ، تلك الرائحة ، ص ١٤ .
١٤ - صنع الله إبراهيم اللجنة (بيروت : ١٩٨١ ؛ القاهرة : ١٩٨٢) ص ١٦ ، ١٧ .
١٥ - اللجنة ، ص ٩٢ .
١٦ - المصدر نفسه ، ص ١١٨ .
١٧ - « على سبيل التقديم » ، تلك الرائحة ، ص ١٠ .
١٨ - صنع الله إبراهيم ، بيروت بيروت (القاهرة : دار المستقبل العربي ، ١٩٨٤ ، ١٩٨٨) ص ٣٢ .
١٩ - بيروت بيروت ، ص ١٣٢ .
٢٠ - المصدر نفسه ، ص ٤٦ .
٢١ - المصدر نفسه ، ص ٥٥ .
٢٢ - المصدر نفسه ، ص ٢٥٧ .

تَمثُّل الاحتفال وتحطيم المواضعات

قراءة فى يحيى الطاهر عبد الله

حسين حمودة

أولا : المدخل الاحتفالى وتحطيم المواضعات :

(١)

تنهض أعمال يحيى الطاهر عبد الله (٣٨ ـ ١٩٨١) ، فيما تنهض ، على محاولة تحطيم المواضعات ، على أكثر من مستوى ، فهى أعمال تصور أشكالا متعددة للتمرد على الأعراف والمواضعات القَبَلِيّة ، والاجتماعية عموما ، والطبقية ، وتمثل محاولة لتجاوز « المواضعات الفنية » ، بل إن هذه المحاولة محور أساسى فى العالم الفنى لأعمال يحيى الطاهر ، عبر المسار الذى قطعته ، وعبر مراوحتها ، المستمرة والمتصلة ، بين الاستفادة من المنجزات الفنية المتحققة فى الفن القصصى والروائى الحديث ، وبين التمثل الخاص لجماليات الإبداع الجماعى الموروث .

ابتداء من قصتيه « جبل الشاى الأخضر » و « طاحونة الشيخ موسى » (بمجموعته الأولى « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا » ١٩٧٠) ، إلى معظم قصص مجموعته الثانية « الدف والصندوق » (عام ١٩٧٤) ، وروايته الأولى « الطوق والأسورة » (عام ١٩٧٥) ، يمكن ـ بسهولة ـ ملاحظة وجود معالجة متنوعة لمحاولات التحرر من أسر الأعراف والمواضعات القبلية والاجتماعية ، فى عالم جنوبى ، مغلق ، محدد . وفى مجموعته « حكايات للأمير » (عام ١٩٧٨) وقصته الطويلة « حكاية على لسان كلب » (عام ١٩٨٠) ، يمكن تعرف المعالجة المتعددة لنزوع بعض الشخصيات ، الفردى ، للقفز على المواضعات الطبقية المفروضة عليها ، وانتهائها ـ بما يشبه الاحتفاء بـ « المغزى الأخلاقى » المعتمد فى الحكايات الشعبية ـ إلى سقوط أخير . وفى القصص القصيرة جدا بمجموعته « الرقصة المباحة » (التى نشرت عام ١٩٨٣،بعد وفاته) يمكن اكتشاف أن « المواضعات » التى تم تصوير اصطدام الشخصيات بها ، ومحاولة التمرد عليها ، قد أصبحت تمتد لتشمل « الواقع الحضارى » بأكمله ، حيث ترتبط هذه القصص ـ وهى آخر ما كتب هذا الكاتب ـ بتجسيد ما يشبه هاجس الانسحاب من « المواضعات الحضارية » كلها ، والحنين المشوب بنزوع بدائى إلى عودة ـ مستحيلة ـ إلى رحم أول ، خارج الزمان والمكان ، متلقٍ شامل ، ومدمِّر شامل .

(٢)

وفضلاً عن هيمنة فكرة الاصطدام بالمواضعات ، بأنواعها ، ومحاولة التحرر منها ، فى قطاع كبير من أعمال يحيى الطاهر ، فغالبية هذه الأعمال تتحقق من خلال اعتماد طرائق فنية تستكشف سبلاً متعددة لتجاوز « مواضعات الكتابة » القصصية والروائية ، المتعارف عليها ، حيث تتجه المغامرة المحورية لهذا الكاتب اتجاهين أساسيين : أولهما يتمثل ، قصصيا ، تقنيات القصيدة الغنائية الفردية (وهذا واضح فى قصص مجموعتيه « أنا وهى وزهور العالم » و « الرقصة المباحة ») ، وثانيهما (الذى يسيطر على باقى أعماله ، كلها تقريبا) يتمثل جماليات الإبداع الجماعى الموروث ، تمثلات متنوعة ، من حيث صياغات الراوى ، الزمان ، المكان ، الحدث ، الشخصيات ، ومن حيث الاحتفاء بـ « الأمثولة » ، والجنوح إلى تجسيد ما هو مجرد . . . إلخ ، ومن حيث اللغة القصصية والروائية بوجه عام ، فيصبح لهذه التمثلات الحضور الأكبر فى العالم الفنى لهذه الأعمال .

وهذه المغامرة ، باتجاهيها ، تقذف بالمشروع الفنى ، كله ، لهذا الكاتب ، خارج الأطر التى تم تقعيدها حول العناصر الفنية ، القصصية والروائية ، فى الموروث القصصى والروائى التقليدى ، من حيث هى أطر مؤسسة على تجارب بعينها ، تحققت فى سياقات بعينها ، ولا ينبغى أن تغلق الأبواب دون كل محاولة للخروج منها ، والخروج عليها ، سواء باستكشاف كيفيات أخرى جديدة ، لتحقُّق هذه العناصر ، أو بإعادة اكتشاف وإعادة خلق الجماليات المنفية ، المنسية أو المغيبة ــ بفتح الياء وتشديدها ــ فى الموروث الجماعى ، القديم المتجدد ، بأشكاله المتنوعة ، أدبية وغير أدبية .

(٣)

نتوقف ، هنا ، عند عملين من أعمال يحيى الطاهر عبد الله (: « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة »[1] ، و « تصاوير من التراب والماء والشمس »[2]) ارتبط فيهما تحطيم المواضعات بتمثل تقنيات العالم الاحتفالى (ونقصد به مدخلاً موازياً لما أسماه ميخائيل باختين العالم الكرنفالى ، مستفيدين استفادة أساسية من تحليله للمفاهيم الكرنفالية التى انتقلت للكتابة الروائية) ، حيث قام هذان العملان على تمثل جماليات الاحتفال التى يمكن أن تتحول لتقنيات أدبية ، وعبّرا عن عالم نهض على مراوحة أساسية بين « جنة مؤقتة » و « جحيم دائم » ، فى نوع من « رد الفعل » الفنى إزاء « زمن إطار » أو « زمن مرجع » بعينه ، فى فترة السبعينيات فى مصر . وقد خضع هذا الزمن الإطار فى تحققه فنياً ــ كما خضعت مواضعات العناصر الفنية : المكان ، الشخصيات ، الحدث ، الزمان ، الحوار ، اللغة . . . إلخ ــ إلى قوانين العالم الاحتفالى ، الاستثنائية ، التى تحطم بطبيعتها كل ما هو مألوف ، مكرس ، متعارف عليه .

(٤)

يحدد باختين ثلاثة جذور رئيسية للصنف الروائى الأوروبى : ملحمى ، وبيانى متكلف ، وكرنفالى . ويرصد نمطين من أنماط الحياة عاشهما إنسان القرون الوسطى :

أولهما رسمى ، جدى عابس ، خاضع لنظام قائم على التراتب الاجتماعى ، والثبات ، والانفصال ، والخضوع والخنوع ، والتعصب .

والثانى « سوقى » ، متحرر من كل صفات الأول .

ويؤكد باختين أن الكرنفال موقف شعبى ــ تكونت سماته عبر عشرات القرون ــ يحرر الإنسان من الانصياع والخوف ، ويدمجه فى العالم ، ويدمج العالم فيه ويرصد ــ باختين ــ عدداً من الاحتفالات الأوربية فى العصور الوسيطة ، ومن أهمها ما يسمى كرنفال « عيد الحمقى » ، الذى كان يتم فيه تنصيب ملك أو قسيس أو أساقفة مهرجين من أفراد الشعب (بشكل مازح ، يسخر من الملوك ورجال الدين خارج الاحتفال) ، ليكشف أن هذه الاحتفالات جميعا كانت تخرج عن « خط الحياة » المعتاد ، وفيها كانت تقام « حياة مقلوبة » : فالقوانين والمواضعات والمحظورات والقيود التى تعمل دائما على تكريس علاقات الحياة الاعتيادية ، كلها تُلغى فى زمن الكرنفال ، فتنتفى التراتبية الاجتماعية وآداب السلوك وكل أشكال التمايز بين الناس ، وتسم العلاقة الحرة كل شىء ، ليبرز كل ما كان خفياً ومعزولا ، على مستوى المواضعات القائمة خارج الكرنفال . فالكرنفال « يقرِّب ، ويربط ،

ويوحد » ، وكل صوره صور « مزدوجة الوحدات » . وفى الحياة الكرنفالية ، الاستثنائية المؤقتة ، ينتفى الزمن العادى ، التأريخى ، المطّرد للأمام ، ليحل محله الزمن « المغير لكل شىء ، والمجدد لكل شىء »[٣] .

ويشير باختين إلى تراجع الحياة الكرنفالية فى أوروبا على مستوى التحقق الواقعى ، ابتداء من القرن السابع عشر ، وإن بقيت للكرنفال مشتقات متأخرة ، مثل « خط » الحفلات التنكريّة ، والمساخر الماجنة[٤] ، قبل أن يحلل انتقال عناصر الكرنفال ، ومفاهيمة الأساسية ، إلى الأدب ، حيث أصبحت هذه العناصر والمفاهيم مادة هائلة للتمثل ، أو لإمكانية التمثل ، فى الكتابة الأدبية .

من هذه العناصر والمفاهيم يشير باختين إلى : التنوع الأسلوبى ، ومزج السامى بالوضيع والجاد بالمضحك ، وإسقاط الزمن البيوجرافى التأريخى وتركيز الحدث فى نقاط الأزمات والتحولات والانعطافات والكوارث ، وأشكال المحاكاة الساخرة للمأثورات وللنصوص المقدسة ، وحسّ السخرية الذى يمتد ليشمل كل أحد وكل شىء ، والتعرية (تعرية النفس والآخرين) ، والضحك ، (بما فى ذلك الضحك من غير صوت) ، والصراحة المطلقة فى حوار الشخصيات ، واعتماد مبدأ « تكافؤ الأضداد » ، والغرابة بالقياس على ما هو معتاد . ومن السهل ملاحظة أن كل هذه العناصر والمفاهيم تعد تجاوزاً للمواضعات الفنية المتعارف عليها فى الكتابة التقليدية .

(٥)

أصبحت الأشكال الاحتفالية ، بعد تمثلها فى كتابة أدبية ، وسائل هائلة لكشف مستويات عميقة فى الحياة الفردية والجماعية وقد استفاد من هذه الأشكال أدباء عديدون ، منهم ــ كما يرصد باختين ــ : رابليه ، سرفانتس ، بوكاشيو ، ديدرو ، إدجار آلان بو ، جوجول ، دستويفسكى[٥] . وإذا كانت ملامح « الروح الكرنفالى » قد اكتسبت سمات متباينة فى تمثلها عند هؤلاء الكتاب : واقعية ، أوشعرية رومانتيكية ، أو سنتمنتالية ، أو مأساوية . . إلخ ، فإن السمات الكرنفالية تختلف عبر تمثلها من كاتب إلى آخر ، بل قد تختلف من عمل إلى غيره عند الكاتب الواحد ، كما نلاحظ فى العملين اللذين نتوقف عندهما من أعمال يحيى الطاهر عبد الله .

ثانيا : « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » :

(١ ــ ١)

تتكون « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » من سبع حلقات قصصية ، تجمعها وحدة الشخصية المحورية ــ « إسكافى المودة » ــ ووحدة المكان ، ووحدة «الزمن الإطار» أو « الزمن المرجع » . ومع كل ما يربط بين هذه الحلقات القصصية ، فهذا العمل من أعمال الكاتب يثير مشكلة بتحديد الإطار النوعى له ، كإطار متواضع عليه فى التقعيدات النظرية للشكل الروائى .

فكل حلقة من الحلقات السبع فى هذا العمل يمكن قراءتها بشكل منفصل . كما أن هذه الحلقات يمكن إعادة ترتيبها بتسلسل مغاير لتسلسلها القائم الذى وضعه الكاتب . وفيما عدا الحلقات الثلاث الأولى التى تبدو متراتبة على مستوى الحدث والزمن ، فالحلقات الأربع الأخرى يمكن قراءتها بأى ترتيب . ولعل هذا هو السبب فى عدم وضع الكاتب أية أرقام أو عناوين على رأس كل حلقة من حلقات هذا العمل ، واكتفائه بمجرد تكرار العنوان الأساسى للعمل ككل : « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ، فى بداية كل حلقة من الحلقات . وربما جعلت هذه السمة « النص » ينتمى لبناء مفتوح ، قابل لحذف بعض حلقاته ، ويقبل إضافة حلقات أخرى إليه .

وليس هذا نوعا يمكن توصيفه بالتفكك داخل الشكل الروائى ، كما كان الأمر فى بعض الروايات الأوربية المبكرة التى كانت تتشابه مع مجموعات القصص ، حيث كانت هذه الروايات تتضمن قصصا فرعية بداخلها ، وكانت هذه القصص الفرعية ترتبط « بأحداث القصة (الرواية) الرئيسية وشخصياتها بطريقة غير محكمة »[٦] ، ولكن « الحقائق القديمة . . . » ، من ناحية أخرى ، يمكن أن ترتبط بمهد الرواية الأوربية فى الأزمنة الحديثة ، أعنى هذا المهد الذى «شغله المحتال ، والمهرج والأبله وغيرهم من الذين تركوا آثارهم على أسلوب الرواية » [٧]

ليس ثمة تفكك روائى هنا ، فليس ثمة « رواية » أصلا ، بل هنا نص مفتوح ، قائم على التفاعل بين شكل كل من القصة والرواية[٨] . وفى هذا النص ، الذى يضم تجارب

وأحداثا متعددة حول عالم واحد وشخصية واحدة ، يوجد نوع خاص من الوحدة الإطارية التى تتغاضى عن التسلسل الزمنى أو التراتب المنطقى . تقع دوائر شبه مستقلة ، داخل هذه الوحدة الإطارية،هى الحلقات السبع فى العمل . وفى مركز كل دائرة/حلقة ، من هذه الدوائر/الحلقات ، تقوم شخصية « إسكافى المودة » بوصفها شخصية رئيسية .

(١ ــ ٢)

تجمع « الدورات ــ الحلقات » السبع فى « الحقائق القديمة » بين عناصر صياغية فنية متعددة ، متباعدة على مستوى انتمائها إلى أشكال موروثة . فمع البعد الواقعى المتمثل فى الارتباط بالزمن الإطار ، والمتجسد فى بعض الأحداث ، هناك اعتماد على المبالغة الساخرة ، والفانتازيا ، والأحداث الخرافية ، وصياغة الشخصية التى تستعيد صياغات « الأبطال الساخرين » فى مناطق متعددة من الموروث القصصى العربى والإنسانى .

وغالبية هذه « الدورات ــ الحلقات » السبع ، التى يجمعها راو واحد موازٍ للشخصية المحورية ، تبدأ بشخصية إسكافى المودة الذى يبحث دائما ــ عن طريق الاحتيال غالبا ــ عن كيفية أو وسيلة يتمكن بها من شرب الخمر . كما أن أغلب هذه « الدوائر ــ الحلقات » تنتهى به أيضا .

وعلى مستوى التراتب الزمنى المرتبط بتراتب الأحداث ، فى هذه « الدورات ــ الحلقات » ، نجد أن الأولى تقع أحداثها فى ليلة ما ، والثانية فى فجر هذه الليلة ، والثالثة بعد أسبوع . أى أن هذه الدورات الثلاث الأولى قائمة على نوع من التعاقب . ولكن الدورات الأربع الأخرى تشكل كل واحدة منها دورة جديدة ، منفصلة عن سابقتها ومستقلة عنها زمنيا .

ولكن ، فى هذه الدورات السبع جميعا ، تظل « الخمارة » هى البؤرة الأساسية التى تتفرع منها ، أو تتفرع فيها ، الأحداث ، سواء فى داخل الخمارة نفسها ، أو فى الخارج المرتبط بها .

فالإسكافى فى الدورة الأولى يكون قد خرج لتوه من الخمارة . وفى الدورة الثانية يكون أيضا قد خرج لتوه منها . أما الدورات الخمس الأخرى فتقع معظم أحداثها داخل الخمارة .

(٢)

« الخمارة » مكانا ، بهذا المعنى ، تصبح البؤرة الأساسية فى بناء عالم « الحقائق القديمة . . » ، كما يصبح « الإسكافى » ــ على مستوى الشخصيات ــ البؤرة الأساسية فى هذا العالم .

« السوق » ، و « الدكان » مكانان آخران يشار إليهما كثيرا ، ولكنهما يظلان بمثابة مكانين مؤقتين ــ أشبه « بمحطتين » ــ للوصول إلى الخمارة . ويضاف إليهما أيضا ، بدرجة أقل حضوراً ، كل من باب بيت الإسكافى (بما يرتبط به الباب ، عموما ، من علاقة انتقالية استثنائية على مستوى الزمن) الذى يتوقف عنده مرتين فحسب ، والمخفر الذى لا نراه ولكن ــ فقط ــ نعرف أن الإسكافى قد سِيقَ إليه وقضى به أسبوعا .

« السوق » و « الدكان » ، وباب بيت الإسكافى ، و « المخفر » ، كلها تنتمى إلى « جحيم » العالم بالنسبة للإسكافى ، بما تفرضه كل هذه الأماكن عليه من إحساس بالتعاسة والاغتراب وفقدان التواصل والألم . بينما الخمارة ، وحدها ، « جنة » هذا العالم ، بما تحمله له من وهم بالسعادة والتواصل مع الآخرين ، والتحقق . الخمارة هى المأوى الحقيقى له . والخروج منها ــ فى حقيقته ــ خروج إلى الضياع وفقدان المأوى .

فى « الخمارة » ، المقابل الفنى هنا للساحة الاحتفالية ، يتم إهدار القوانين الصارمة ، والمواضعات ، والمحظورات ، والقيود التى ترتبط بنمو الحياة العادية ، لكى يصبح ــ بمساعدة الخمر ــ قانون التعامل بين السكارى القانون الوحيد . هنا ، فى الخمارة ، يحقق الإسكافى مع أصدقائه ، أو مع الذين يشاركونه أو يشاركهم الشراب ، حياتهم الخاصة ــ وإن كانت مؤقتة ، وتواصلهم الخاص ــ وإن كان مؤقتا أيضا . ومن خلال هذا التواصل ، وهذه المشاركة ، تقترب الخمارة من أن تكون « يوتوبيا » وهمية ، وتصبح محاولة للإمساك بالإنسان فى خروجه على كل ما يفصله عن الآخرين ، ويقيم بينه وبينهم الجدران على المستوى الحقيقى والمجازى معا ، خاصة فى عالم المدينة الذى ينهض على هذا الانفصال .

وفى هذه « اليوتوبيا » الوهمية تسقط أشكال التقسيم بين الشخصيات ويندمج الفرد فى « وحدة وثيقة » . الإسكافى

يجلس مع العربجى والتاجر والخياط و « المعلم » الثرى وسمسار الشقق (وكلهم مسلمون) ، واليونانى المسيحى يقدم المشروبات للجميع ، ويبدو شخصا حميا للجميع ، وهكذا ، وإن ظلت « الحسابات » التى تنتمى لجحيم العالم قادرة على أن تتسلل إلى هذه اليوتوبيا ، فهذا جزء من تأكيد طابعها الوهمى .

ويؤكد الطابع الوهمى لهذه اليوتوبيا ، من ناحية أخرى ، أن الخمر التى تسقط الفواصل فى وقت ما ، هى نفسها التى تجسد هذه الفواصل ، بشكل أكثر وطأة ، فى أوقات أخرى . فالخمر التى « **تجلب الفرح فى حين** » ، هى نفسها التى « **تجلب الحزن فى حين** » ، كما تؤكد هاتان الجملتان من « تصاوير من التراب والماء والشمس » .

كذلك تأخذ الخمر طبيعة مزدوجة ، حيث تصبح أداة للتجاوز المؤقت للمواضعات الطبقية وأداة للتعبير عنها وتأكيدها فى آن : « ذلك يشرب لأن معه مال (كذا) . . وهذا يشرب وليس معه مال . . والذى يشرب لأنه لا يملك مالا . . وذلك الذى يشرب لأنه لا يملك مالا » (الحقائق القديمة . . ـ ص ١١٤) . يضاف إلى هذا أن الخمر التى يشربها الإسكافى ، عادة ، هى ــ فى النهاية ــ خمر « رديئة » « مغشوشة » ، تسبب الأمراض ، وتجعل الواهمين ، المنغمسين فى جنتهم الاحتفالية المؤقتة ، يفيقون من تأثيرها على صداع .

إن الخمارة ، بهذا المعنى ، هى التكثيف الفنى الاحتفالى لكل الأماكن ، وزمنها ــ كما سنرى ــ تكثيف لكل الأزمنة ، والخمارة ، بذلك ، هى إسقاط ونفى لكل الأماكن . وكل الأزمنة .

(٣)

تقوم صياغة شخصية الإسكافى على مبدأ « تكافؤ الأضداد » ، وهو مبدأ جوهرى فى البنية الاحتفالية ، إذ تجمع هذه الشخصية بداخلها بين الحماقة والحكمة ، بين الجدية والطابع الساخر ، بين الأنانية وإنكار الذات ، ويقترن فيها الخير والشر ، والقدرة والعجز ، جميعا .

هذه الصياغة المركبة ، ترتبط ــ من جانب ــ بكون هذه الشخصية امتداداً لصياغات شخصيات متعددة فى الموروث الشعبى والكلاسيكى ، فى الأدب المحلى والإنسانى ، كما ترتبط ــ من جانب آخر ــ بعمل الكاتب الذى أضاف إلى هذه الصياغات إضافاته الخاصة . إن هناك ما يربط شخصية الإسكافى بأبطال « الديكاميرون » ، فى سعيهم للاستمتاع والراحة ، ونأيهم عن الإحساس بالمسئولية إزاء واجبات ما ، وهناك ما يربط شخصية الإسكافى بنوع خاص من الشخصيات انتشر فى العديد من حكايات « الشطار والعيارين » العربية ، كان « يتوسل بالحيلة والمخاتلة والدهاء فى خداع الناس »[٩] ، وهناك ما يربط شخصيته ــ الظريفة ـ المحورية فى العمل ـ بتلك الخصيصة التى ارتبطت بالمقامات العربية ، وتعلقت بوجود « راوية » أو « بطل » ظريف ، محورى . والإسكافى يرتبط ، من خلال سعيه لكشف التناقضات والزيف من حوله ، بشخصيات المحتالين فى أدب الاحتيال عموما ، الذى كان فى مجموعه « سخرية مرة من الزيف الاجتماعى »[١٠] . كذلك ترتبط صياغة شخصية الإسكافى ببعض الشخصيات الفنية الشعبية ، مثل شخصية « على الزيبق » فى (ألف ليلة وليلة)[١١] وفى سيرته . ولكن الأصرة الواضحة بين شخصية الإسكافى والشخصيات الفنية الموروثة ، هى تلك القائمة بينه وبين شخصية « معروف الإسكافى » فى « ألف ليلة وليلة » ، وإن كان الكاتب يقيم بين الشخصيتين نوعا من « التمثل المقلوب »[١٢] .

ولكن ، مع كل هذه الأواصر التى تربط شخصية « إسكافى المودة » بشخصيات موروثة ، فإن لها خصوصية تميزها عن هذه الشخصيات ، إذ إنها لا تقوم على صفات أحادية الاتجاه (شأن معظم الشخصيات الموروثة) ، فهناك ما يربطه ، أيضا ، بالشخصية المسماة « ابن البلد » ، والشخصية المسماة بـ « الفهلوى » (وفى الخصال المعروفة عنها ما يشير إلى الجمع بين عدة صفات متناقضة[١٣] ، مما يتجاوز الأحادية المشار إليها) ، كذلك يظل إسكافى المودة خارج نطاق المحتال غير المرتبط بأية أخلاق (كما عرفته الرواية الأوربية خصوصا) ، الذى لا يعرف « الندم » (فالإسكافى « يحاسب نفسه على سوء أفعاله » ــ انظر الدورة الأخيرة فى « الحقائق » . .) .

إن هذا « التركيب » فى صياغة شخصية الإسكافى ، فضلاً عن ارتباطه بمنجز الرواية الحديثة التى تجاوزت أحادية الرواية الرومانتكية ، يرتبط بصياغة احتفالية ممثلة فى المبدأ المشار إليه .

وحسب هذا المبدأ ، يمكن فهم كشف الإسكافى للتناقضات من حوله ، بصراحة مطلقة ، وفى الوقت نفسه إقامة حياته كلها على أكاذيب لا تنتهى . فمثل هذا التناقض يرتبط بمنطق الاحتفال ، حيث يصير كل شيء فيه ، الحقيقة واللهو والجدية وصغار الأمور وكبارها ، بلا رقيب يميز بين « الصواب » و « الخطأ » كما تم التواضع على معايير كل منهما خارج الاحتفال ، بل تصاغ لهما معايير أخرى ، احتفالية ، مختلفة .

(٤)

يمتزج فى أحداث « الحقائق القديمة . . » ، على نحو فريد ، ما هو واقعى وخرافى وحلمى معا ، فمع كل الأحداث الواقعية فى هذا العمل ، نجد أحداثا تنتمى لعالم تناسخ الأرواح ، وتحولات الكائنات ، مع بعض الأحداث التى تنتمى للحكاية الخرافية . ومن هنا تبدو أحداث هذا العمل مرتبطة بعنوانه الرئيسى المتكرر مع كل دورة من دوراته ، إذ يبدو عالم « الحقائق القديمة . . » كأنه محاولة للارتداد إلى ذلك العالم القديم ، الخرافى ، الذى لا يزال « صالحاً لإثارة الدهشة » ، والذى يطفو على السطح مرة ــ أو مرات ــ أخرى ، حين لا تستطيع « الحقائق » الراهنة ، ولا المنطق القائم ، أن يفسر موقفا ما ، فى « واقع » يتجاوز بتغيراته كل منطق .

هكذا ، نجد المخمور الواقع على الأرض ، عندما يواجهه الدركى ، « يرتد » عقله إلى « الحقائق القديمة » فيحتال على الموقف ويتحول إلى حجر (« الحقائق القديمة » ، ص ٥٩) ، وهكذا نجد المخمور نفسه ، فى موقف آخر ، يستعين بشيطانه فيتحول إلى خروف (ص ٦٤) ، ثم يفارقه هذا الشيطان بمجرد أن يذكر اسم الله ، فيتحول مرة أخرى الى آدمى يضاجع زوجة الدركى . . الخ .

هذا المنحى الخرافى الذى يتخلل أحداثا واقعية ، الذى نجده فى سرد الراوى ، نجده أيضا على مستوى وعى الشخصيات ، مرتبطا ، أيضا ، ببعض الأحداث (راجع « الحقائق القديمة . . » ص ٧٧) .

وبجانب هذا المنحى الخرافى نجد منحى آخر مرتبطا بمستوى « حلمى » يتواشج مع الأحداث الواقعية ويتداخل معها .

يلخص هذا التداخل ما يقوله « الإسكافى » « للأفندى » : « تلك هى الدنيا يا سيدى الأفندى: حلم كالحقيقة وحقيقة كالحلم » (ص ١١٤) . ومن هذا المستوى نجد تلك « الرؤيا » التى يقصها الإسكافى ، بلغة تتمثل لغة الإنجيل ولغة بعض المتصوفة ، والتى عاشها أو رآها وهو حبيس بالمخفر : « نظرت من عين فرأيت النور فى **البحر** ورأيت كل من اقترب من **البحر احترق** . مرّ الوقت بظلام ونور وظلام ونور (. . . .) وسمعت الرجل **يقول لى انظر** (. . .) ورأيت بعينى هاتين كومة المال **يحترق** ، ورأيت **الشوارع تقطعها الشوارع** »[١٤] (« الحقائق القديمة . . . » ص ١١٥ ــ وهذا التشديد وكل التشديدات التالية من عندنا) .

(٥)

من المقطع الأول، فى « الحلقة ــ الدائرة » القصصية الأولى فى « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ، نواجه المفارقات والتناقضات ومبالغات القص الاحتفالية : « حين رأى ــ وقد أنهكه السير الطويل وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى (المطعم الفاخر بواجهات من زجاج ، والرجل السمين القصير وصاحبته التى تلبس بالطو من فرو الدب ــ يأكلان عجلا مشويا وديكا روميا وطاووسا محشيا وحوتا مقليا ، بعد أن شربا ــ من جيد الخمر تسع زجاجات . . وأمامهما تورتة الحلوى على شكل شاحنة وبحجم شاحنة) . . صرخ هو الجائع الحافى العارى ــ صرخته الأخيرة ، وارتمى فى حضن **أمه الأرض**[١٥] ليستريح (« الحقائق القديمة . . » ص ٨٣) .

هنا ، مع بنية الصورة الاحتفالية التى تسعى إلى أن توحد بداخلها كلا قطبى التناقض : الجوع والتخمة ، العرى و« البالطو من فرو الدب » ، الأسفل والأعلى . . الخ ، نجد ـ ضمن عناصر هذه الصورة الاحتفالية ـ تلك الغرابة بالقياس لما هو عادى ، والمبالغة فى التصوير مع الميل الى ما هو كوميدى وساخر ، لكنه ينطوى على مفارقة مأساوية مرتبطة بالتناقض الطبقى الصارخ ، فضلا عن انعكاس أحد القطبين فى الآخر (انعكاس العالم داخل المطعم الفاخر بما فيه ومن فيه ــ من طعام كثير ومن شخصيات متخمة ــ فى بصر ووعى الإسكافى ــ الجائع المنهك الحافى العارى ــ خارج المطعم) . .

وكل هذه العناصر أساسية فى الصورة الاحتفالية ، التى ينعكس فيها القطب العلوى فى القطب السفلى (حسب « مبدأ الهيئات فى ورق اللعب » ــ بتقريب باختين) ، حيث يجتمع طرفا التناقض ، وينظر أحدهما فى وجه الآخر .

(٦)

يقوم مفهوم « التعرية » ، الاحتفالى ، أو الصراحة التى لا تتقيد بالمجاملات ، بوصفه عنصراً أساسياً من العناصر التى ينهض عليها تجسيد العالم القصصى فى « الحقائق القديمة . . » ، ويقوم الإسكافى بدور أساسى فى هذه التعرية ، بما يعرفه عن نفسه وعن الآخرين ، وبما يطرحه ــ دائما ، وبدون سياق غالباً ــ عن نفسه وعن الآخرين .

فمعظم الأحداث والوقائع والمعلومات التى نعرفها عن الإسكافى (منذ أن جاء ــ على سطح قطار يحمل الفحم ــ من قريته بالصعيد البعيد) ، والكيفية التى يحيا بها حياته ــ حياة « القرد مكشوف العورة » (ص ١٠١ وما بعدها) ــ يقوم هو نفسه ، وليس الراوى ، بتقديمها لمن حوله ، بشكل من أشكال التعرية والصراحة المطلقة ، التى تبدو ــ على مستوى ظاهرى فحسب ــ متناقضة مع « كذبه الاحتفالى » .

تمتد هذه التعرية ــ من حيث هى موقف احتفالى أصيل ــ لتشمل مَنْ حول الإسكافى أيضا . هو يعرى نفسه كما يعرى الآخرين ، والآخرون ــ بدورهم ــ يدخلون فى طقس التعرية ــ خاصة داخل الخمارة ــ فيعرى بعضهم بعضا . إن عين الراوى التى ترى كل شىء لا تغفل شيئا مما تراه ، والراوى الذى هيمن على تراث الرواية الرومانتيكية ، يتراجع هنا ليقدم « روايات » الشخصيات القصصية ، وحواراتها القائمة على التعرية المتبادلة ــ هذا الراوى الذى يتم من خلاله ، وبواسطته ، تعرفُ التفاصيل المتعلقة بشخصيات العالم القصصى .

من تعرية الإسكافى ، القائمة على معرفته بالعالم من حوله ومعرفته بنفسه ، نرى أبعاد هذا العالم القصصى الحافل ، ونواجه مفارقات الواقع الجديد ، الذى أفرزته فترة السبعينيات فى مصر ، بتناقضاته المتفاقمة ،نرى ــ من خلال تلخيص الإسكافى وبلغته الخاصة ــ اختصار العالم الطبقى فى : « ناسُ تحب أكل الحيوانات ، وناس تأكل لحم الناس ، وناس لا تأكلُ لحم الناس ولا لحم الحيوانات » (ص ١١٤) ، ونرى معه ، ومن خلال تخيلاته ــ التى تشبه الحقائق ــ قوانين « لعبة السوق » ، التى تجعل من يحكم السوق « يحكم الدنيا » أو يشارك فى حكمها (راجع ص ١٢١) .

وتشارك الشخصيات القصصية فى طقس التعرية الاحتفالى بما يكشف عن مستويات أخرى فى عوالم وعلاقات هذه الشخصيات . فى الخمارة التى يجتمع فيها الإسكافى والمعلم و الخياط وسمسار الشقق المفروشة ،يدخل الجميع فى طقس التعرية ، وسرعان ما تتهدم الجدران القائمة على الحفاظ على المواضعات الاجتماعية الكاذبة والمجاملات الزائفة[١٦] ، فبعد **النكتة الفاحشة** التى يرويها الإسكافى ، و**النادرة الفاحشة** التى يرويها الخياط ، و**الضحكة الفاحشة** التى يضحكها المعلم (والضحك موقف كرنفالى أساسى) الذى يرمى قلبه : « ريالين من فضة نقية على بلاط المكان » (ص ٩٤) ، يتصارح الجميع حول ما يرونه من واقعهم الخارجى ، المؤلم ، الجحيمى ، الذى يحيط بهم ، وحول ما يرونه فى أنفسهم .

وفى مرحلة أعلى من الحياة داخل الجنة الوهمية المؤقتة ، وبسبب من تصاعد تأثير الشراب ، تسقط الجدران بين هذه الشخصيات ، ومع اكتمال طقس التعرية يجابه بعضها البعض ، « فيفضح » الخياط المعلم ، و« يفضح » المعلم الخياط (راجع ص ٥٨) .

(٧)

يقوم العالم القصصى فى « الحقائق القديمة » على نوع من الجدل بين الفرد والجماعة ، وهذا الجدل ، فى تجسيده داخل « الحقائق »،يوازى جدلا بين الوجود مع الخمر والوجود بعيدا عنها . مشكلة الإسكافى ، بعيدا عن الخمارة والخمر ، تكمن فى تساؤله الدائم وهو وحيد : « هذا يوم يحلو فيه الشراب . . لكن كيف ؟ » . وإجابته العملية عن هذا التساؤل (بتحايلاته ، ثم نجاحه فى دخول الخمارة وتعاطى الشراب) ترتبط بتحقيق وجوده مع الآخرين الذين يتحايل عليهم ، أو الذين يشرب معهم ، أو الذين يتحايل عليهم ويشرب معهم،أى أن هذه الإجابة عن تساؤلاته ، لا يمكن أن تتم بعيدا عن الآخرين ، ليس فقط لأنه لا يملك المال الذى قد

يستطيع به الحصول على الشراب وتعاطيه بمفرده ، وإنما أيضا لأن عالم الاحتفال لا يكتمل إلا بوجود الآخرين .

إن انفصال الاسكافى عن الآخرين يرتبط ــ أساسا ــ بوجوده خارج الخمارة، وإذا امتد هذا الانفصال الى داخل الخمارة فإنه يغدو انفصالا عارضا مرتبطا باختلاف درجات التحقق التى يحياها الإسكافى ، أى يغدو اختلافا بين الإسكافى بمجرد دخوله الخمارة والإسكافى بعد بداية تناوله للشراب ، أى ـ بالضبط ــ يكون اختلافا بين « الإسكافى الصاحى » ، و « الإسكافى الشارب » : « وقال إسكافى المودة الصاحى لإسكافى المودة الشارب : ها هم يشاركوننى طاولتى بعدما اكتظت الحانة . . » (ص ١٢١) . ولكن كل هذا لا يمنع أن يشعر الإسكافى ، أحيانا ، أنه بحاجة الى أن يكون بمفرده : « . . إنى أفضل أن أكون بمفردى » (الصفحة نفسها) ولكنه يرصد رغبته هذه فى الانفصال عن الآخرين بوصفها رغبة طارئة عليه ، وشعورا غريبا عنه : « . . آه منه هذا الشعور الغريب » (الصفحة نفسها) .

الطقس الاحتفالى ، الجماعى ، فى الخمارة ، الذى تجسده « الحقائق . . » ، ليس طقسا جديدا بالنسبة للإسكافى ، وليست الخمرة هى شرط تحققه الوحيد هنا ، بل توجد بدائل أخرى ممكنة ، (أو كانت ممكنة فى فترات أخرى خارج الزمن القصصى الذى تجسده « الحقائق . . ») لهذا الطقس . يقص الإسكافى على « الموظف » ــ مستعيدا زمنا قديما ــ ذكرياته أيام كان جزءا ضمن مجموعة أصدقاء يشعرون بغيابه عندما يغيب : « خفير ببندقية وساقى ورد وجامع قمامة » ، وكانوا جميعا يدخلون فى طقس الاحتفال الجماعى عبر طريق تظلله تأثيرات « الحشيش وخمرة العسل الأسود وجوزة الطيب » ، حيث كانت جماعيتهم تمتد لتصبح نوعا من « وحدة كائنات » وهمية ، يمكنهم من خلالها أن يروا « للورد عيونا كعيون الحيوانات » (راجع « الحقائق القديمة . . » ص ١٠٢) . وهذه الوحدة التى يشير إليها الإسكافى مسترجعا « زمن الوقائع » القديم ، بين أربعة أصدقاء يموت أحدهم ، سوف يتم تناول وحدة موازية لها ، بوضوح أكبر ، فى رواية « تصاوير من التراب والماء والشمس » .

خارج طقس الاحتفال الجماعى ، المؤقت ، يبدو الإسكافى « كأنه محكوم عليه بالعزلة ، فما إن يقترب من إنسان ، ويلمس كل منهما فى الآخر شيئا ، حتى تقهرهما الظروف على أن يبتعد كل منهما عن الآخر مرة أخرى »[١٧] لذلك يسعى إلى الاندماج مع من حوله داخل الخمارة ، وداخل خمارة « مخالى » بوجه خاص . وإذ يدخل الخمارة يختار أقرب طاولة لبابها « حتى يراه كل داخل للخمارة ويمر به كل خارج من الخمارة . . **الكل هنا يعرفه ، وهو يعرف الكل** » (« الحقائق القديمة . . » ، ص ٩٣) . وهو ، حين يعود إلى الخمارة ، مثقلا بالحنين الى الاندماج فى الطقس الجماعى بعد أسبوع قضاه بالمخفر ، يخاطب نفسه على باب الخمارة : « كل الطاولات مشغولة ، أعرف الكل والكل يعرفنى : **الكل هنا يعرف الكل ــ لهذا أفضل أنا خمارة مخالى** » (« الحقائق . . » ٧٣) .

وحين ينتهى طقس الاحتفال ، ينتهى معه هذا الاتصال بين الإسكافى الفرد وبين الجماعة ، أى ينتهى شرط الاندماج بين الإسكافى والآخرين ، وحينئذ يكون الإسكافى قد انتقل الى « جحيم » العالم ، وحيدا يحدث نفسه ، ووحيدا يسعى ــ من جديد ــ إلى اندماج مؤقت آخر فى دورة أخرى ، مؤقتة .

(٨ ــ ١)

الزمن ، فى دورات « الحقائق القديمة . . » زمن احتفالى . ليس زمنا قصصيا بالمعنى المعروف ، وليس زمنا تراجيديا ، وليس زمنا بيوجرافيا يمكن التعامل معه بوصفه وحدات ثابتة . إنه زمن الخمرة ، زمن انهيار الوقت ؛ زمن التحولات الجذرية من الفرح إلى الحزن أو العكس . وهو ، أيضا ، الزمن الذى يتم كسره والانتقال منه إلى زمن آخر ، مفارق ، غير احتفالى ، فيما بين نهاية دورة وبداية دورة جديدة من دورات « الحقائق . . » .

فى هذا الزمن الاحتفالى يختلط الزمن الحاضر والزمن المحتمل معا : « هنا ــ بالعالم ــ الرجل المخمور العائد إلى بيته ماشيا على يديه وقدميه ، لما يصطدم بكومة اللحم سيقف ، وينادى الدركى المكلف بحراسة المكان ، ويخاطبه مخاطبة من لم يذق قطرة من خمر العرق الحارقة . يقول المخمور الذى لم يعد مخمورا للدركى : من أى قرية أتى . . إلخ » (« الحقائق . . » ص ٧٥) ، وفى هذين الزمنين ، الحاضر والمحتمل ، يتحقق الانفصال بين كون الرجل « مخمورا » وكونه « لم يعد مخمورا » ، أى بين زمنه الاحتفالى وبين خروجه من هذا الزمن .

ونجد تغلغل الزمن المحتمل فى الزمن الحاضر ، بالمثل ، فى النقاش أو الحوار الاحتفالى ، التفصيلى ، بين السمسار والمعلم (راجع « الحقائق القديمة . . » ص ٩٧ ــ ٩٨) ، كما نلاحظه فيما أشرنا إليه من أن الإسكافى يسمى نفسه إسكافى المودة ، أى باسم الدرب الذى يأمل فى أنه « سوف » ينتقل إليه ، وربما لن ينتقل إليه أبدا .

تغلغل الزمن المحتمل فى الزمن الحاضر ، هنا تعبير عن انفصال الشخصيات عن زمنها القائم ، الحاضر ، الذى ينتمى للزمن الإطار ، أى لزمن « الجحيم » ، وتعبير عن محاولة هذه الشخصيات ــ المستحيلة ــ لأن تحيا فى زمن « الجنة » الاحتفالى . وهذا التغلغل ، الذى يعكس تداخل الأزمنة فى زمن واحد ليس تعبيرا عن ثبات واستمرار قيم قديمة موروثة (كما هو واضح فى أعمال الكاتب الأولى) ، بل يرتبط بسمة الزمن الاحتفالى من حيث هو زمن محوِّل لكل شىء ، مجدِّد لكل شىء ، زمن يحتوى كل الأزمنة التى تسقط فيه .

من الطبيعى ، فى هذا الزمن ، أن تكون المقاييس المستخدمة فى تحديده مستمدة من الحدّ الفاصل بين بداية الاحتفال ونهايته . ليس هناك فى عالم « الحقائق القديمة . . » أية إشارة إلى الوحدات الزمنية « المفتتة » المعروفة ، التى تستخدم الساعات ــ مثلا ــ لتحديدها . الإسكافى يعود إلى داره ــ حين يعود ــ عندما تهلل الديكة من فوق أسطح الدور (ص ٦٣) وهو غالبا الميعاد الذى (كانت) تغلق فيه الخمارة أبوابها . والإسكافى ينظر حوله فيرى النور يهزم الظلام فيخمن الوقت (الصفحة نفسها) . وهذا الإحساس بتغير الوقت ، المقترن بالإحساس بنهاية الاحتفال ، هو نفسه الذى نجده ــ مثلا ــ فى بعض قصائد أبى نواس الخمرية التى يصبح فيها « هجوم الصبح » إيذانا بوقت آخر ، وعالم آخر ، مغاير لوقت تناول الخمر وعالمها[١٨] .

(٨ ــ ٢)

مع هذا الزمن الاحتفالى ، الخاص ، تظل هناك إشارات لزمن عالم « الجحيم » ، أو للزمن الخارجى ــ الإطار ــ الذى تدور فيه أحداث « الحقائق القديمة . . » ومن خلال هذه الإشارات تتجسد التحولات التى تمت فى فترة السبعينيات فى مصر ، حيث عالم التناقض المتزايد بين الأثرياء والفقراء ، والغلاء الذى يستفحل ، والقوادين ، والموظفين الذين زُحزحوا عن مكانتهم القديمة ، والتهريب وتجارة المخدرات ، والحلم بالسفر الى بلدان عربية نفطية ، واختراق سلك الحكومات وكسر الحدود . . إلخ .

هذا الزمن الإطار ، يتجسد فى عالم « الحقائق . . » ، بالنسبة للشخصيات القصصية ، كأنه « زمن القيامة » ، أو « آخر الزمان »[١٩] ، حيث يبتلى ــ بمثل هذه الآفات « الخالقُ مخلوقاته كلما اقترب آخر الزمان » (« الحقائق القديمة . . » ، ص ١٠٣) ، كما يشار « لآخر الزمان » هذا على أنه « زمن كلب » (ص ٩٠) . ولا مهرب من وطأة هذا الزمن ، لدى شخصيات عالم « الحقائق . . » ، سوى بالانغماس فى الشراب ، أى بالغياب فى الزمن الاحتفالى الوهمى :

« صرخ إسكافى المودة :
ــ دعونا لنشرب . . نحن فى آخر الزمان .
وزعق خياط الخفة :
ــ آه لنشرب . . إنه آخر الزمان .

وبصق المعلم بصفة كبيرة :

ــ لنشرب . . ولنطلب الستر لبناتنا . . ولنسب آخر الزمان حتى يرحمنا الله » (« الحقائق القديمة . . » ، ص ٩٥) .

(٩ ــ ١)

يتشبع حوار الشخصيات فى « الحقائق القديمة . . » بطابع خاص ، احتفالى . ونلاحظ ، بوجه عام ، أن هذا الطابع يبرز فى حوار الشخصيات داخل الخمارة ، أى فى الأوقات التى تحيا فيها جنتها الاحتفالية . ومن هنا تبرز الصراحة المطلقة ، والتعرية فى هذه الحوارات . بينما ينتفى الطابع الاحتفالى عن حوارات الشخصيات خارج الخمارة ، حيث تتسم هذه الحوارات بالكذب ، وبتقمص اللغة الرسمية ، المتكلفة ، إذ تضطر الشخصيات للتعامل مع رموز تنتمى لجحيم العالم . وعلى هذا المستوى الثانى ، نجد أن الحوار المحدد ، بين شخصيتين محددتين ، لا يصبح مجرد حوار بين شخصين ،

بلغتين اثنتين ، فحسب ، بل يصبح بنية مفتوحة لحوار أكبر ، تتسع للغات أخرى يمكن أن تنتمى لدوائر ومؤسسات ، وانتماءات اجتماعية ، تتجاوز الشخصيتين المتحاورتين .

المخمور الذى يصادف الدركى فى آخر الليل وسط الطريق ، والذى يرى فى هذا الدركى رمزا ممثلا لجحيم العالم ، يمكن أن يقوده الى المخفر (بسبب سكره ، أو بسبب إحداثه ضجة ، أو لأى سبب مفتعل آخر) ، يخرج من جنته الاحتفالية ، ويزول عنه تأثير الخمر ، فيخاطب الدركى بلسان من لم يذق قطرة واحدة من الخمر ، متقمصاً لغة السلطة الدعائية ممثلة فى صحفها الرسمية : « أى مدن العالم تلك التى **تدس لنا (. . .) وهل من جائع فى ربوع وادينا الخصيب ! ! هل من عراة فى بلادى** . . وها أنت ترانى يا سيدى الدركى **متنعلا** . . وها أنا أراك كذلك . . **وكلنا متنعلون . . وسيد إقليمنا عادل »** ، ثم يحدثه عن « صحيفة اليوم » التى اشتراها ، وضاعت منه ، والتى رأى فيها ــ كما يقول ــ صورة « سيد إقليمنا » ، « العادل » ، الذى « يحمل ميزان العدل بيمناه ــ سلمت يمناه ــ ويسراه ــ سلمت يسراه ــ يلوح لنا **نحن جموع شعبه الوفى الأبى الخالد »** (« الحقائق القديمة . . » ، ص ص ٥٧ ، ٥٨)[٢٠] .

إن الاسكافى ، الذى أفاق مجبراً لتوه من تأثير الخمر ، لا يتقمص هنا لغة أخرى ، قائمة على « الكليشيهات » **الدعائية** ، بل يتقمص لغة كاذبة تماما . إنه لم يعد يرطن باللغة الرسمية التى ترطن عن « الوادى الخصيب » و « المدن التى تدس لنا » و « سيد الإقليم العادل » و « الشعب الوفى الأبى الخالد » فحسب ، بل أصبح فى غمرة تقمصه لهذه اللغة ، الدعائية يقدم صورة كاذبة حتى عن نفسه هو ، فيفخر أمام الدركى بأنه « متنعل » غير جائع ، رغم أن الراوى ، الموازى له ، قد ذكر فى الصفحة السابقة مباشرة أنه « جائع حاف عار » ! (انظر ص ٥٦) .

هذا المنحى الحوارى ، الذى يقوم على نوع من تضمن كلام الشخصية لكلمات وتعبيرات الغير ، وعلى التشبع بروح درامية (والذى يسميه باختين بـ « الحبكة الداخلية » للحوار ، حيث تصبح الشخصية نفسها ، ومن ثم لغتها ، تعبيرا عن حضور لغات وشخصيات ، أو « مؤسسات » أخرى) هو ما نجده عموما فى حوار الشخصيات خارج الخمارة وخارج الاحتفال (انظر حوار « الخياط » مع كل من « الإسكافى » و « المعلم » فى « السوق » ــ ص ٩٠) . ولكن داخل الخمارة ، عقب اكتمال طقس الاحتفال ، تسقط من الحوارات كل الأقنعة والمجاملات ، وتقمص تهذيب اللغات الأخرى ، أى تسقط كل أشكال الحفاظ على المواضعات (انظر حوار الخياط مع الشخصيتين المذكورتين ، قبل نهاية هذه الدورة ، داخل الخمارة) .

(٩ ــ ٢)

فى لغة الحوار ، سواء الاحتفالى الصريح أو المشبع باللغة الرسمية الكاذبة ، وفى لغة السرد ، جميعا ، تمثل « السخرية » ملمحاً أساسياً ، احتفالياً أيضا .

فى الحوارات « المشبعة بكلمات الغير » تتجسد المفارقة الساخرة المسماة بمفارقة « الكشف عن الذات » ، إذ تعرض صورة عن الذات مغلوطة ، أو متعارضة مع الصورة التى كونها القارىء من معرفته بالحقائق الأخرى عن هذه الشخصية وبجانب هذا النوع من السخرية ، فى لغة الحوار ، نجد أشكالا أخرى من السخرية على مستوى لغة السرد ، ويتحقق جزء من هذه الأشكال فيما تقوم به لغة « الحقائق القديمة . . » من إعادة صياغة للعبارات السائرة المسكوكة ، بصورة ساخرة ، حيث ــ على سبيل المثال ــ عبارة : « لا وألف لا » تتحول إلى « وقال : نعم وألف نعم . . هذا خروف لا صاحب له » (ص ٦٤)[٢١] .

كذلك لا ينفصل المنحى « التجسيدى » ، الذى يلاحظ فى عالم الكاتب عموما ، عن طابع السخرية فى هذا العمل ، فمعاناة الإحساس بالبرد لعدة سنوات يتم تجسيدها هكذا : « مر علىّ شتاء أصفر بأسنان : **ومر شتاء يصفع القفا بالأقلام** . . إلخ » (« الحقائق القديمة . . » ، ص ١٣) . كذلك يتم تجسيد حالة السكر الشديد التى يصل اليها المخمور هكذا : « شرب وشرب وشرب حتى رأى جاره حمارا ببردعة ورأى الساقى قطارا بمدخنة يصفر ويمشى على قضبان » (ص ٦٩) .

عبر هذه الأشكال الساخرة ، يتحقق ما يسميه باختين بـ « الضحك المختزل » أو « الضحك من غير صوت » ، من

حيث هو عنصر من العناصر الاحتفالية الكرنفالية . وإذا كان هذا العنصر يتراجع ، إلى حد كبير ، فى عالم رواية « تصاوير من التراب والماء والشمس » (التى سوف تتخذ طابعا مأساويا ، حيث تبدأ بالموت وتنتهى به) ؛ فإن العناصر الاحتفالية الأخرى تظل قائمة فى هذا العالم .

ثالثا : « تصاوير من التراب والماء والشمس »

(١ ـ ١)

تستكمل رواية « تصاوير من التراب والماء والشمس » عالم « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » . ولكنها عمل مستقل بعنوان مستقل ، كتب بعد سنوات عدة من كتابة العمل الأول ونشره ، فهى تختلف فى بعض المستويات ، مثل تحجيم الطابع الخرافى للعالم، والاتجاه ، بدرجة أكبر ، نحو التعين المكانى والزمانى ، وتأكيد فكرة العلاقة ، داخل الاحتفال وخارجه ، بين الفرد والجماعة .

ولكن ، برغم هذه التباينات بين العملين، تظل الآصرة قائمة أساسية بينهما . ولا يجسد هذه الآصرة وجود « إسكافى المودة» شخصية محورية مشتركة بين « الحقائق . . » و « تصاوير . . » فحسب ، وإنما يجسدها ـ بشكل أساسى ـ استمرار الطابع الاحتفالى بين كليهما .

(١ ـ ٢)

يشير عنوان الرواية (تصاوير من التراب والماء والشمس) الى محاولة استعادة مفردات عالم أولى ، قديم . فاستخدام الطين (التراب والماء) مع حرارة (الشمس) هو الوسيلة البدائية الأولى التى صنع بها الإنسان بعض أدواته قبل اكتشاف النار[٢٢] . وقد كانت هذه المواد الأولية تشكل عناصر أساسية فى حياة الفقراء من المصريين القدماء (ومعظم الريفيين المعاصرين ، أيضا ، حتى وقت قريب) ؛ فمن هذه العناصر ـ التراب ، الماء ، حرارة الشمس ـ كانوا يرسمون بعض لوحاتهم ويصنعون بعض تماثيلهم ، ومنها ـ مع إضافة بعض « التبن » ـ كانوا يبنون بيوتهم[٢٣] .

ومع هذه الاستعادة لصورة أولية ، ولعناصر أولية فى صنع الحضارة ، يحاول العنوان أن يشير إليها ، فهذا العنوان يرتبط أيضا بالعناصر الأولية للحياة ـ نفسها ـ التى توقف عندها الطبيعيون اليونانيون الأوائل[٢٤] ، كما يستعيد ، فى عنصريه الأول، والثانى (التراب والماء) ، مادة الخلق الأولى كما وردت فى التوراة والقرآن وعشرات الأساطير القديمة[٢٥] .

ومع كل هذه الاستعادات ، والإشارات ، لأوليات الحياة والحضارة والخلق ، يسمح عنوان الرواية ، دلاليا ، بتفسيرات عدة . ولكن مع التفسيرات المحتملة كلها يظل العنوان مرتبطا بمنحى تعليقى خاص بالكاتب ، الذى يحاول أن يجعل روايته ، بمقاطعها القصيرة ومفتتحاتها ، أشبه « بتصاوير » أو لوحات ، مرتبطة بالمادة الأولية نفسها التى استخدمت ، عبر حقب عدة ، فى مصر خصوصا ، استخداما واسعاً .

(٢ ـ ١)

تتكون « تصاوير . . » ، من أحد عشر مدخلا على لسان « إسكافى المودة » ، وخمسة وعشرين مقطعا رئيسيا على لسان الراوى . وتنهض أحداثها على تفاعل وتداخل بين مداخل الإسكافى ومقاطع الراوى ، حيث تتضمن المداخل ، فى بعض المواضع ، أجزاء من الأحداث الروائية ، وتتضمن أحيانا تعليقات على هذه الأحداث (بمنحى يجعلها تستعيد إحدى وظائف الكورس الإغريقى القديم التى ارتبطت بالتعليق على الأحداث أو باستخلاص العبرة منها) . أما سرد الراوى ، (الذى يغطى ـ بالطبع ـ منظورا أرحب من منظور الإسكافى الذى يمثل شخصية واحدة ، وإن كانت محورية ، ضمن شخصيات أخرى فى الرواية) فيتم فيه تجسيد الأحداث الروائية وتقديم الشخصيات . . إلخ .

وتتأسس، بهذا التفاعل ، جدلية واضحة بين ما هو « ذاتى » وما هو « موضوعى » فى الرواية ، بين مداخل الإسكافى وبين مقاطع الراوى ، ويتأسس الطرح الأساسى للعلاقة بين الفرد والجماعة الذى تقوم عليه الرواية ، بأحداثها التى تنأى عن الطابع « الخرافى » فى « الحقائق القديمة . . » ، وتحل محله طابعا واقعيا ، كابوسيا أحيانا ، ملمحه الكابوسى جزء من ملامح « الواقع » نفسه ، وهو واقع محدد ، يتجسد ـ على مستوى الزمن الخارجى للرواية ـ بإشارات واضحة ، تكاد تكون تسجيلية ، لفترة السبعينيات فى مصر .

العلاقة بين مداخل الإسكافى ، ومقاطع الراوى الداخلية ، علاقة « استكمال » ، من طرفين ، لعالم واحد . إن الإسكافى

يشير ، فى مداخله ، إلى بعض الأحداث التى يتم استكمالها فى سرد الراوى فى مقاطعه التالية ، وتعليقات الإسكافى على بعض الأحداث ترتبط بما ذكره الراوى من أحداث فى مقاطع سابقة . والراوى يترك دور السارد فى بعض المقاطع ليحكى بعض الحكايات الفرعية ، التى تضىء بعض أحداث وعناصر عالم الرواية ، أو تضيف أحداثا وعناصر أخرى تستكمل هذا العالم (انظر الرواية ، ص ٣٦ : ٣٨) .

(٢ - ٢)

من المقطع الافتتاحى الأول على لسان الإسكافى : (الناس بالناس . . والناس للناس ، وصاحبى الطاعن فى السن فى كرب - فبعد موت ابنه ماتت أم ابنه صبح اليوم الأربعاء ، ووقفتى أمام الصاحب مرذولة - إسكافى المودة ص ٣) إلى المقطع الافتتاحى الأخير ، على لسان الإسكافى (كنا أربعة . . ولم نعد أربعة . . وفى الذى جرى قولان وجرم له دافع وجنون حاصد . . وفى الذى جرى أسوأ ختام - إسكافى المودة . ص ٥١) تتضح لنا مفاتيح الدورة ، الوحيدة ، التى يقوم عليها عالم « تصاوير . . » ، والتى تبدأ بالموت وتنتهى به . كما تتضح لنا ، من ناحية أخرى ، الإشارة إلى الرحلة الموازية التى قطعها الإسكافى من بداية الرواية إلى نهايتها ، بكلامه بضمير المتكلم المفرد (**وصاحبى - ووقفتى**) إلى كلامه - أخيرا - بضمير الجمع أو الجماعة - (**كنا - لم نعد**) . وعبر مقاطع الإسكافى ، الأحد عشر ، داخل الرواية ، لن نجد استخدام ضمير الجمع سوى فى هذا المقطع الأخير . ولكن المقطع الأول يشير إلى هذه الرغبة فى الوقوف بجانب الصاحب ، (وهى رغبة تنطوى على نزوع للتضامن الجماعى) . وتتوزع أوجه الخطاب - فى اقتطاعات الإسكافى - بين المونولوج الذى يحدث فيه الإسكافى نفسه ، وبين الخطاب الموجه لأشخاص قصصيين (أى لأشخاص هم جزء من « الجماعة » التى يكون الإسكافى ، بنهاية الرواية ، قد أصبح يتكلم بضميرها) ، وبين الخطاب التعليقى لشخص غير محدد .

وفى المقاطع السردية ، الخمسة والعشرين ، التى تنتمى للراوى ، والتى تتراوح أطوالها بين ثلاثة سطور (المقطع الثالث) ،وعدة صفحات (المقطع الخامس والعشرين) ، تتداخل مستويات متعددة للسرد مما يجعل هذه المقاطع تتناول العلاقة بين الفرد والجماعة بمنظور أكبر من منظور الشخصية الواحدة كما أشرنا . وفى هذا المنظور الأكبر يتحقق العالم الاحتفالى فى الرواية على مستويات متنوعة ، تشمل الشخصيات والأحداث والمكان والزمان واللغة السردية والحوارية جميعا .

(٣ - ١)

الإسكافى ، الذى بدا فى عالم « الحقائق القديمة . . » مراقبا ، غير مبال ، « يستمتع بسخريته الكلبية وبتعاليه المستتر المحاذر على كل ما يدور تحت بصره من وقائع وأحداث » ، يتغير قليلا هنا ليصبح « إسكافى المودة المشارك المقهور - ربما بسبب تخليه عن المشاهدة ومحاولته أن يفعل شيئا »[٢٦].وهذا التغير يترتب عليه ، فى الرواية ، تجاوز التركيز الكامل على شخصية الإسكافى كشخصية محورية .

إن الإسكافى الفرد الذى لم يكن صريحا مع أحد ، متحايلا على الجميع ، فى عالم « الجحيم » ، فى « الحقائق القديمة . . » ، يدخل فى علاقة حميمة مع « قاسم »و « رجب » و « فتح الله » ، ويقوم - فى عالمى « الجنة » و « الجحيم » معا - بتعرية نفسه أمام هذه الشخصيات ، ويقوم بمشاركتها بالتخطيط لتحايلاته وتنفيذها . وإذ يتخلى الإسكافى عن كذبه الخاص ، وتحايلاته الخاصة ، فى تعامله مع هذه الشخصيات ، فإنه يتخلى عن أية مسافة يقيمها بينه وبينهم . فالكذب ، فى مثل هذا السياق ، هو « معنى من معانى المسافة التى يقيمها « الأنا » بينه وبين الآخرين »[٢٧] .

ويرتبط نفى المسافة ، بين الإسكافى وبين قاسم ورجب وفتح الله ، بنفى المسافة بين كل منهم والآخرين ، بما يشبه محاولة تحقيق « وحدة جماعية » ، تنهض على تجسيدها الرواية ، وهى وحدة تقترب فى تفاصيلها من فكرة « الخير فى الجماعة » على نحو ما تناولتها بعض الحكايات الشعبية القديمة[٢٨] وتقترب من فكرة « المؤاخاة » الشعبية فى الوقت نفسه .

فى خمارة مخالى ، مع وصول الإسكافى وقاسم ورجب إلى ذروة الطقس الاحتفالى ، بعد أن « **تهدمت كل الحوائط** : لحمة مشوية وخمرة وألفة جمعت أبناء مصر واليونان » (الرواية ، ص ١٧) ، « مد الثلاثة الأيدى فتشابكت ، **وأقسموا بالحى والميت والملح والخبز والخمرة - أن يعيشوا من اليوم حتى الممات أخوة واحدة وعصا واحدة فى مواجهة الغير والعدوان** »

(الرواية ، ص ٢٠) ، ثم أقسم هؤلاء الثلاثة ، فيما بعد « أن فتح الله الأخ الرابع والصاحب الرابع » (ص ٤٨) .

هذه الوحدة ، أو هذه المؤاخاة التى تقوم على فكرة أولية لمواجهة التناقض الذى يواجهه الإنسان ، بين « كونه « أنا » محدودة وكونه جزءا من الكل فى الوقت نفسه[٢٩] ، تتحقق فى عالم الرواية من خلال منحى خاص ، لدى كل شخصية من الشخصيات الأربع . فالمؤاخاة بين هذه الشخصيات ، فضلاً عن كونها مرتبطة باحتياج كل منها لقهر الانفصال ، فى مجتمع قائم على التنافس الفردى الذى يصل إلى حد الافتراس ، وبمحاولة كل منهم أن يقيم توازنا بين فرديته ووجوده المحدود فى عالم كبير ، وأيضا فضلا عن كونها وسيلة ما - فى تصور هذه الشخصيات - لدفع « عدوان الغير » ، فإنها تتحقق أيضا ، فى الرواية ، بوصفها اختبارا للقيم الأخلاقية التى يتم تمثلها بمستويات وبأشكال مختلفة ، لدى كل شخصية من هذه الشخصيات .

(٣ - ٢)

يبدو الإسكافى ، من بين الشخصيات الأربع ، الأكثر وعيا بوطأة العالم من حوله ، وبما تفرضه هذه الوطأة من ضرورة التضامن الجماعى ، وهو يؤمن بأن هذا التضامن لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال عالم الخمر .

يشير الإسكافى ، فى مفتتح الرواية الأول ، إلى أن « الناس بالناس ، والناس للناس » (ص٣) ، ويؤكد هذه الفكرة ، مرة ثانية ، عندما يؤكد لرجبْ أن « قاسم وحيد .. والوحدة مرة وصعبة ، والناس للناس » (ص ١٢) ، ولكنه لا يرى أن كون « الناس للناس » حقيقة يمكن أن تتحقق فى مكان آخر غير الخمارة أو بوسيلة أخرى غير الخمر . وفى تشبثه بهذه الفكرة يقتاد قاسم ، ثم رجب ، إلى الخمارة ، ثم يقسم الثلاثة قسمهم على أن يكونوا أخوة ويدا واحدة،ويضيفون فيه إلى القسم المعروف على مستوى الممارسات الشعبية بـ « الخبز والملح » عنصراً ثالثا ، هو الخمر ، التى يرى الإسكافى أنها وحدها القادرة على أن « تبعد الوحدة » (الرواية ، ص ١٢) .

على جانب آخر ، يرى « فتح الله » أن الحشيش ، وليس الخمر ، هو الذى يمكن أن يكون ضرورياً لاكتمال عالم الاحتفال ، ويدخل مع الإسكافى فى نقاش سجالى حول مزايا كل من الخمر والحشيش (الرواية ،ص ص٤١ ، ٤٢) ، وهو نقاش يعبر عن فهمين متباينين - عند كل من الإسكافى وفتح الله - لإمكانية اكتمال طقس الاحتفال الجماعى . وفى هذا الإطار يبدو ، من ثم ، رفض الخمر رفضا للجماعية كما يفهمها الإسكافى ، ويبدو رفض الحشيش رفضا للجماعية كما يفهمها فتح الله .

إن تعليق تحقق « الجماعية » على وسيلة وهمية ما ، خمرا كانت أو حشيشا ، هو إشارة إلى الطابع الوهمى الذى تتحقق به هذه الجماعية فى الرواية . ويلوح موت قاسم ، فى نهاية الرواية، فى هذا الإطار ، توكيداً لعبثية هذه الوحدة الجماعية الوهمية ، إذ يندفع قاسم ، تحت تأثير هلوسات الخمر والحشيش معا ، إلى حيث تصدمه سيارة ، وترميه تحت أقدام أصحابه « كتلة » من اللحم والدم » (الرواية ، ص ٥٦) ، فيجبر أصحابه على أن يخرجوا ، خروجا كاملا ، من جنتهم الوهمية المؤقتة ، بخمرها وحشيشها جميعاً .

(٤)

عبر تناقضات ومفارقات الواقع الطبقى الذى تحياه الشخصيات فى رواية « تصاوير .. » التى يتخلل رصدها (بجانب الطابع الساخر الذى وضح فى « الحقائق .. ») طابع مأساوى ما[٣٠] تتجسد وطأة العالم على هذه الشخصيات التى تبدو عاجزة عن التكيف مع هذا الواقع فى كل مستوياته ، كما تبدو رافضة له حتى لو لم يكن رفضها أكثر من رفض لأشكال المعاناة الشخصية الواقعة عليها ، أى أن هذا الرفض لم يصل إلى وعى متبلور ، شامل ، يدفعها إلى تغيير واقعها . فهذا الرفض - برغم أنه يرتبط بقدر من الوعى بتناقضات الواقع - لا يخلو من تسليم يائس لقوة ما ، مهيمنة ، تكرس هذه التناقضات ، وتدعمها ، وتدافع عن وجودها .

وعى الشخصيات فى الرواية ، « القائم » أو « الفعلى » - والذى لا يرقى إلى أن يصبح « وعيا ممكنا »[٣١] - يربط معاناتها بما حولها من أشكال للمعاناة المحيطة الواقعة على الفقراء المقهورين من حولها ، ويمثل خطوة متقدمة قليلاً عن درجة الوعى المتحققة فى « الحقائق القديمة .. » ولكن ، من ناحية أخرى ، يظل هذا الوعى مرتبطا بنبرة يأس مطبق إزاء تصور

إمكانات تغيير الواقع ، بحيث تبدو المعاناة وكأنها حكم مفروض لا يمكن الفرار منه . هنا ، فى الرواية ، إشارات عدة لقوة متسلطة ، باطشة ، لاراد لها ، ممثلة فى « الحكومة » ، وهى إشارات تعد امتداداً لإشارات أخرى فى عالم « الحقائق القديمة . . » ، حيث الإلحاح ، هناك فى « الحقائق . . » ، على صورة « عيون الحكومة » التى ترى ، وآذانها التى تسمع ، و« يدها القوية » التى « من حديد » لما تعاقب[٣٢] ، وحيث الإلحاح ، هنا فى « تصاوير . . » ، على إشارات متكررة إلى أن الحكومة مثل « السيف » ، و« القانون حكومة والحكومة قانون » (الرواية ، ص ٢١) وإلى ضرورة الابتعاد عن « شر الحكومة » (ص ٢٢) ، وإلى صورة « المخبر » بوصفة قوة باطشة مستمدة من قوة الحكومة (ص ٣٢) ، وإلى أن الحكومة « صاحية ولها رجال فى كل مكان » (ص ٢٧)[٣٣] ولكل ذلك يجب تجنب هذه الحكومة ، وكل رموزها ، وكل ماينتمى إليها وإن كانت الجماعة القصصية ، فى نهاية الرواية ، تجبر على أن تدخل « بيوت الحكومة المسماة مستشفيات » فى محاولة لإنقاذ حياة أحد أفرادها ، وبصيغة تبدو أقرب لتجاوز خوفها المقيم من الحكومة : « نحن الأربعة عصاة نخشى الحكومات ، وها نحن فى يوم البلاء هذا نخوض معركتنا مع الموت من أجل حياة رابعنا بقلوب لاتخاف الحكومات » (الرواية ، ص ٥٧) .

(٥)

تشير أحداث رواية « تصاوير . . . » إلى زمن إطار ، أوزمن مرجع ، بعينه ، وتنص على وقائع محددة ، تنتمى لفترة بعينها ؛ بحيث نجد نوعا من تداخل الوقائع السياسية خصوصا ، مع بعض أحداث الرواية ، فنعرف - مثلا - أن رجب قد حصل على جهاز تسجيل (هو أغلى ما يملك ، ويترتب على امتلاكه ، ثم فقدان امتلاكه ، أحداث روائية كثيرة) من ليبيا عندما سافر إليها ، وأنه لا يستطيع أن يسافر إليها « الآن » - فى الزمن الروائى - بعد أن وقع السادات « معاهدة السلام » (فى كامب ديفيد) مع إسرائيل ، وبعد أن أصبح الطريق إلى كل بلدان العرب مسدودا ومحظورا « وتقف على حدوده جيوش مصرية » (الرواية ، ص ٢٠) ، أو نعرف أن قاسم « كريم العين » كان قد فقد إحدى عينيه أثناء مشاركته فى الاعتصام بالجامعة مع إحدى الانتفاضات الطلابية (عام ١٩٧٢ غالبا) . . وهكذا .

تحاول الشخوص الروائية أن تنأى عن كل ما يربطها بهذا « الزمن الإطار » ، وأن تحيا زمنها الاحتفالى الخاص . فى بداية احتفالها ، فى « خُصّ رجب » ، ترتبط بالزمن الإطار من خلال جهاز « راديو » ينقل لها - بموجاته وأصواته و « محطاته » المتعددة - ما يدور بالعالم الخارجى ، فى مصر والوطن العربى .

ولكن هذا الارتباط بالعالم الخارجى سرعان ماينتفى ، إذ إن هذه الجماعة « يركبها الرعب » من أن « تُضبَط » وهى تستمع إلى بعض محطات الجهاز ، فتطبق عليه ليهمس ، ثم - بدخولها فى طقس الاحتفال - لا يصل همسه إلى آذانها ، وبذلك تنقطع كل آصرة تربطها بالزمن الإطار .

(٦)

لم تعد « الخمارة » فى « تصاوير . . » - كما كانت فى « الحقائق . . . » - المكان الوحيد الذى يمكن أن يكون موازياً لساحة الاحتفال القديم ، بل أضيف إليها « خُصّ » رجب . ففى الخمارة ، وخص رجب ، معا ، تتجسد جنة العالم ، بينما يرتبط جحيمه بكل الأماكن الأخرى .

فى الخمارة ، جنة العالم ، تسقط كل المواضعات الرسمية ، والتحفظات ، ويكتمل طقس التعرية بين الشخصيات ، فيبوح قاسم « بنفس صافية قطرتها الخمر (. . .) بسر لم يبح به للراحلة شريكة عمره » (الرواية ، ص ١٦) ، كذلك يبوح الإسكافى « بسرٍ يكتمه » (الصفحة نفسها) ، وفى الخمارة يمكن أن يتحقق الضحك ، بوصفه عنصراً احتفالياً : « ضحك الاثنان . . ضحكا بدموع . . فهاهما فى الحياة . . فى خمارة مخالى قاعدان يشربان » (الرواية ، ص ١٧) .

وعند الخروج - أو بالأحرى « الطرد » - من « الخمارة - الجنة » ، يكون الإسكافى قد قذف به فى قلب الجحيم يعانى قهر الانفصال وعدم التحقق ، حيث يجلس على حائط متهدم - لاحظ الدلالة - بنته الحكومة فى سنوات الحرب مع إسرائيل ، يخا ُب نفسه ، ويلعن مخالى الذى طرده من الخمارة : « دنيا بلا خمارة لا تسمى دنيا يابن الكافرة » (ص ٢٤) ويلعن الدنيا

والناس، ثم يتحايل ، مع رجب وقاسم ، للعودة مرة أخرى إلى الخمارة .

وفى خص رجب الذى يمكن نقل « أدوات » الاحتفال إليه ، يحضر فتح الله ، مع « الحشيش » الذى يجب تدخينه ، زجاجة خمر . وفى هذا الخص يكتمل - أيضا - طقس التعرية والاعتراف (يعترف رجب ، مثلا ، بأنه يسرق حتى أكفان الموتى ، بل حتى أكفان الأطفال الموتى) ، ويتحقق الضحك الاحتفالى : « كانوا يشربون ويدخنون ويلقون النكات » (ص ٥٥) .

(٧ - ١)

تقوم رواية « تصاوير من التراب والماء والشمس » ، كما قامت « الحقائق القديمة . . » على علاقة متنوعة بالموروث القصصى ، وتتأسس على مستويات لغوية متعددة ، يتم المزج بينها بصيغة احتفالية واضحة .

على مستوى العلاقة بأشكال متعددة من المورث القصصى تقوم « تصاوير . . » على ما لاحظناه فى « الحقائق » من صياغة الشخصية التى تستفيد من مناطق متعددة فى الموروث ، كما تستفيد استفادة واضحة من بعض المواقف والتقنيات التى تنتمى « للمقامة » العربية القديمة . يتجلى هذا ، مثلا ، فى الاهتمام بما يسمى بـ « النقد الاجتماعى » لبعض التجار وأسلوبهم فى الحياة ، حيث يستطرد الإسكافى فى الحديث عن « زعتر » ، البخيل الشحيح ، الذى امتلك ثروة كبيرة من خلال استغلال الآخرين (انظر الرواية ص ٣٧) .

كما تتضمن الرواية ، بنوع من اعتماد منطق « القص التفريعى » (الذى يحكم بناء القصص الفرعونى ، والبنجاتنترا ، وكليلة ودمنة ، وألف ليلة وليلة، وحكايات كانتربرى) ، الاستشهاد ببعض حكايات الحيوان .

ويرتبط بهذا علاقة « تصاوير . . . » بتراث « المساجلات » والمناظرات ، التى ترتبط أحيانا بمنحى ساخر ، فى بعض أشكال الموروث العربى القديم ، والتى وضحت فى بعض حكايات « ألف ليلة وليلة »[٣٤] . . ويتضح هذا فى النقاش السجالى ، بين الإسكافى وفتح الله ، حول تفضيل الخمر وتفضيل الحشيش[٣٥] (راجع الرواية ص ٥٢) ، وفى النقاش حول النسق الأخلاقى الذى يتمثل كل فرد من أفراد الجماعة ، وهو نقاش تزدحم به الرواية ، ويدور حول « الحلال » و « الحرام » ، والعدل والظلم ، والمنفعة والطمع ، والسرقات التى يحاسب الله عليها ، والتى لا يحاسب عليها .

(٧ - ٢)

وتتصل لغة الرواية بمستويات عديدة تتمثل « علامات » لغوية فى الموروث القديم ، مثل لغة الخمريات ، ولغة الحوليات التاريخية ، وبعض المستويات اللغوية القديمة التى ارتبطت ببعض الجماعات والحرف والفئات ، فضلا عن الاستشهاد بالأمثال الموروثة والعبارات المسكوكة ، كل ذلك جنبا إلى جنب اللغة التى تحيل إحالات واضحة للصياغة اللغوية الرسمية السائدة فى الزمن الإطار للرواية .

ومع كل هذه المستويات اللغوية ، التى تمتد إلى أشكال متعددة من الموروث ، وتجمع ألواناً متعددة متنافرة من لغات العصر ، تنهض لغة الرواية على مستوى مهم ، مرتبط بحاضرها الزمنى ، نجده واضحاً فى حضور بعض الصيغ اللغوية ، الرسمية ، فى فترة السبعينيات ، مثل الإشارة إلى « معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية التى وقعها **باسم الله وبحمد الله الثلاثة الكبار كارتر والسادات وبيجن** » ، وإلى بعض عبارات مسكوكة ، تعبر عن المؤسسات الرسمية ، فى هذه الفترة : « **رفع العناء إذا ما جل السلام** » ، و « **لعن الحقد والحاقدين** » ، و « **دولة العلم والإيمان** » (راجع الرواية ، ص ٥٣) .

(٧ - ٣)

فى تفاعل هذه المستويات اللغوية المتعددة ، تتجسد اللغة السردية والحوارية فى الرواية ، لغةً احتفالية أساسا ، يتم الجمع فيها بين مستويات تنتمى إلى القديم والجديد ، و « السامى والوضيع » - بكلمات باختين - كما ترتبط بانتماءات متناقضة (لغة المؤسسة الرسمية مع اللغة التى تتمثل صياغات ومفاهيم شعبية) . وبجانب هذا نجد بعض الحوارات ، فى الرواية ، تتشبع بمنحى احتفالى خالص ، حيث يتحاور الإسكافى ومخالى - فى مساومتهما حول ثمن جهاز رجب الذى يشتريه مخالى ، حواراً مبتسماً يتم التلميح فيه إلى الدين بروح احتفالية .

يضاف إلى ذلك أن بعض العلاقات اللغوية ، مثل « التكرار » أو « التوليد » ، يتم توظيفها فى بعض المواقف الروائية لتأكيد هذا العالم الاحتفالى ، بحيث لا تبدو هذه العلاقات كأنها مستهدفة بحد ذاتها ، فيرصد الراوى « الطقس الاحتفالى » الذى كان قد اكتمل فى الخمارة عندما وصل إليها رجب ، حيث كانت « **كل الحوائط قد تهدمت** » . . . . إلخ (انظر الرواية ص ١٨) . إن توليد بعض الصور من البحر ، فى هذا المجال ، ثم تكرار صفة « البعيد » هما تكثيف لغوى للحالة التى دخلها رجب ، بعد أن دخلها أصدقاؤه ، وهى حالة تمثل مرحلة متقدمة من مراحل الطقس الاحتفالى. وهذه اللغة التى تنتفى الفواصل بينها ، بحيث تبدو جملة واحدة متصلة ، وتتتابع فيها الأفعال بما يقرب من اللهاث ، هى ما نجدها فى اكتمال الطقس الاحتفالى ، الأخير ، فى خص رجب : « على صوت المغنيات والمغنين والخطباء والزعماء والطير والريح وأقدام المارة وأحذية الحرس المسلح وجدال الممثلين ودق الموسيقى - كانوا يشربون ويدخنون ويلقون النكات » (الرواية ، ص ٥٥) . إن الفواصل التى تسقط ، على مستوى عناصر متباعدة فى العالم الخارجى بمواضعاته ، تسقط هنا فى اللغة السردية الاحتفالية ، أو تسقط بفضل هذه اللغة السردية الاحتفالية .

(٨)

يتصل هذان العملان من أعمال يحيى الطاهر عبد الله ، إذن ، ويتكاملان ، فى تجسيدهما لمحاولة الخروج على المواضعات ، تجسيداً فنيا ، بعينه ، يتجاوز مواضعات الكتابة التقليدية . ويصل هذان العملان - بخاتمة « تصاوير من التراب والماء والشمس » - إلى أفق يغلقه الكاتب أمام محاولة الهرب نحو جنة متوهمة ، بعينها ، وربما أمام كل جنة متوهمة ، وذلك من خلال فعلين مفارقين لكل جنة ، ولكل توهم : بالموت الفعلى (كنقيض لـ « خلود » كل جنة) وبالمواجهة (كتجاوز للتوهم ، وكنقيض للهرب) .

إن الإسكافى الذى يلخص حقيقة الموت لمن حوله : « حولنا القبور مفتوحة بشواهد » (الرواية ، ص ٢٠) ، مع قاسم المطارد بالموت (موت من حوله : ابنه ، ثم زوجه التى تطارده صورتها فى زمنه الاحتفالى ، ثم موته هو شخصيا) ، مع كل من فتح الله ورجب اللذين يعيشان حياة خطرة ، استثنائية ، تكاد تكون حياة على حافة الحياة ، يجبرون جميعا ، فى خاتمة العالم الاحتفالى كله ، على أن يواجهوا كل ما كانوا يهربون منه .

ويبدو خروج هذه الجماعة الصغيرة ، من الجنة الوهمية ، نوعا من الموازاة للتحول القديم : من آدم مغمض العينين ، الذى لا يعرف التساؤل ولا الخجل ، إلى آدم « الأرضى » ، الذى بدأ يفتح عينيه على سوءات العالم ، بما فيها سوءاته هو ، والذى بدأ يعى طبيعته الأرضية الطينية . كأنها بشارة بجنة أخرى ، غير جاهزة ، جنة لابد للإنسان أن يحرث أرضها ، ويزرعها بنفسه .

الهوامش :

(١) يحيى الطاهر عبد الله . (**الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة**) - القسم الثانى من (أنا وهى وزهور العالم) - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧

(٢) يحيى الطاهر عبد الله : (**تصاوير من التراب والماء والشمس**) - دار الفكر المعاصر - القاهرة ، ١٩٨١ - وسنشير لأرقام الصفحات فى هذين العملين داخل المتن .

(٣) اعتمدنا فى تحديد هذه الملامح الأساسية للكرنفال على تحليل باختين لها فى : ميخائيل باختين (**قضايا الفن الإبداعى عند دستويفسكى**) ، ترجمة جميل نصيف التكريتى ، مراجعة حياة شرارة ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٨٦ ، الصفحات من ١٤٥ إلى ٢٦٢ .

(٤) للاحتفالات التى يرصدها باختين ، فى أوروبا ، فى العصور الوسيطة ، مقابل فى الاحتفالات المصرية والعربية القديمة . فهناك احتفال مصرى يمثل - بتفاصيله - موازياً حرفيا للاحتفال الذى توقف عنده باختين بشكل أساسى واستخلص منه عناصر الكرنفال - (عيد الحمقى) - وهو عيد النوروز

(أو النيروز) ، الذى يصفه ابن إياس بالتفصيل ، والذى يطلق عليه سعيد عاشور صفة « كرنفال ».(انظر : سعيد عبد الفتاح عاشور : **المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك** - دار النهضة العربية ، القاهرة ، ص ص ٢٠٢ ، ٢٠٣) . ويتشابه الاحتفالان - عيد الحمقى ، وعيد النيروز - مع احتفال مازال يقام حتى الآن بالمغرب ، ويسمى باحتفال « عيد الطلبة » (انظر : محمد أديب السلاوى : **الاحتفالية : البديل الممكن ، دراسة فى المسرح الاحتفالى** - الموسوعة الصغيرة ، ١٣٤ ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص ٦١ وما بعدها) . كذلك كانت تقام بمصر ، فى العصور الوسيطة ، احتفالات مسيحية عديدة كان المسلمون يشاركون فيها على قدم المساواة (وهذا جزء من السمات الاحتفالية التى تسقط كل ما يفصل بين الناس) ، ومنها : « خميس العدس » و« سبت النور » و« عيد الشهيد » ، كما كانت هناك أعياد أخرى مثل « دوران المحمل » ، « وفاء النيل » ، والأعياد الدينية المختلفة ، ويتم فيها جميعا تجاوز مواضعات الحياة المعتادة ، وتحقيق حياة أخرى ، « استثنائية » ، فيها كان يخرج الناس - بعبارة ابن إياس المتكررة « فى القصف والفرجة عن الحدّ » (انظر تعقيباته المتكررة على معظم هذه الاحتفالات فى : محمد أحمد ابن إياس الحنفى المصرى : **بدائع الزهور فى وقائع الدهور** - أى طبعة من طبعاته العديدة)

ولسنا بحاجة للإشارة إلى البدهية الخاصة بتشابه الاحتفالات الشعبية القديمة فى مناطق متعددة من العالم ، وقد قدمت تفسيرات (أو قل : نظريات) متنوعة لهذا التشابه ، لا مجال للخوض فيها فى هذا السياق .

(٥) بجانب هذه الأسماء التى يرصدها باختين نلاحظ أعمالاً أخرى تشبعت بالطابع الكرنفالى ، منها : « **تورتيلاّفلات** » لشتاينبك ، « **كانكان العوّام الذى مات مرتين** » لجورج أمادو ، « **المهرجان** » لهيمنجواى ، ومعظم أعمال جارثيا ماركيز .

(٦) بوريس إيخنباوم : (**أو . هنرى ونظرية القصة القصيرة**) - ترجمة نصر أبو زيد - مجلة (فصول) ، المجلد ٣ العدد ٣ ، القاهرة ، يونيو ١٩٨٣ ، ص ٨٨ .

(٧) ميخائيل باختين (**خطان أسلوبيان فى الرواية الأوربية**) ، ترجمة محمد برادة - مجلة (الكرمل) ، العددان ١٩ ، ٢٠ - قبرص ١٩٨٦ . ص ٦٩ ، والمقال منشور أيضا فى : (**الخطاب الروائى**) - ترجمة محمد برادة - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٧ ، انظرص ١٥٥ .

(٨) فى هذا الإطار يلاحظ محمد بدوى أن روايات يحيى الطاهر تهدم « الشكل الكلاسيكى الروائى الغربى » . راجع : (**مغامرة الشكل عند روائيى الستينيات - مدخل لاجتماعية الشكل الروائى**) - مجلة (فصول) المجلد ٢ العدد ٢ ، مارس ١٩٨٢ ، ص ١٣٨ .

(٩) محمد رجب النجار : (**حكايات الشطار والعيارين**) ، سلسلة كتاب عالم المعرفة (٤٥) - الكويت - سبتمبر ١٩٨١ ، ص ٧٣ .

(١٠) راجع : على الراعى (**شخصية المحتال فى المقامة والحكاية والرواية والمسرحية**) - كتاب (الهلال) العدد ٤١٢ ، القاهرة ، أبريل ١٩٨٥ ، ص ١١ .

(١١) راجع « **حكاية أحمد الدنف وحسن شومان ودليلة المحتالة** » : (ألف ليلة وليلة) - أربعة مجلدات - مكتبة صبيح ، القاهرة ، د . ت - المجلد الثالث .

(١٢) الحكاية فى المجلد الرابع . ويتضح هذا « التمثل المقلوب » ، خصوصا ، فى علاقة كل منها بزوجته : معروف يبدو « ضحية » فى علاقته بزوجته « فاطمة العرة » التى كانت قوية متسلطة « تنتقم من بدنه » ، بينما إسكافى المودة هو الذى يكيل السباب واللكمات والرفسات لزوجته ، ويجز شعرها الطويل ليبيعه لحلاق النساء (راجع الحقائق . . » ص ص ٦٨ ، ٦٩) .

(١٣) راجع : فاطمة حسين المصرى : (**الشخصية المصرية من خلال دراسة الفولكلور المصرى**) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٢٣٨ .

(١٤) تتشابه رؤيا الإسكافى هذه ، فى منطقها اللغوى القائم على رصد حلم ما ، مع رؤيا « يوحنا اللاهوتى » فى الإنجيل -(انظر « **رؤيا يوحنا اللاهوتى** » ، **الإصحاحات** : الرابع ، والثامن ، والتاسع) . كما تتشابه فى هذا المطلق مع موقف « التيه » من مواقف النفرى

انظر محمد بن عبد الجبار النفرى : (**المواقف والمخاطبات**) - تحقيق ارثر أربرى ، تقديم وتعليق عبد القادر محمود - نصوص فلسفية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٣٧ - وانظر أيضا موقف « الحر » ص ٧١ .

(١٥) تستعيد هذه العبارة فكرة شاعت فى عدد من العقائد القديمة ، فى مناطق متعددة من العالم ، ربطت بين « الأرض » و« الأم » ، ورأت فى الأرض « الأم الكبرى » .

انظر : ويل ديورانت : (**قصة الحضارة**) - المجلد الأول ، الجزء الأول - ترجمة زكى نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٩ وأيضا : عبد الحميد يونس (**موسوعة الآداب والفنون الشعبية**) ، مجلة (الهلال) العدد ٦ السنة ٧٦ ، القاهرة يونيو ١٩٦٨ . كذلك : لويس عوض : (**الثورة والأدب**) - الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، القاهرة ، يوليو ١٩٧١ ، ص ١١٦ .

(١٦) قبل الوصول إلى الخمارة ، يقول الإسكافى لنفسه : « أفّ منها تلك المجاملات التى تباعدبيننا وبين الخمرة » . (راجع الحقائق القديمة . . » ص ٩١) .

(١٧) صبرى حافظ : (**قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة**) ، مجلة (فصول) ، المجلد ٢ العدد ٢ ، القاهرة مارس ١٩٨٢ ، ص ٢٠١ .

(١٨) يقول أبو نواس ، فى إحدى خمرياته ، مثلا :

فـلـما هـجـم الـصـبـاحُ عـلـىَّ حـتـى رأيـتُ الأرض دائـرة الـفـجـاج

(١٩) تعبير « آخر الزمان » يشير ، فى الفهم الإسلامى ، إلى « يوم القيامة » (خصوصا لدى الشيعة ، حيث عندهم فكرة تقلب الزمان ودوراته ، والإمام المستتر الذى يأتى فى « نهاية الزمان » أو فى نهاية دورته الكبرى ليملأ الأرض عدلا) . وقد استخدم هذا التعبير ، بهذا المعنى ، فى بعض قصص « **ألف ليلة وليلة** » انظر (**حكاية حاسب كريم الدين**) ـ المجلد الثالث ، ص ٣٣ . وراجع أيضا : (**حكاية الصياد مع العفريت**) ، المجلد الأول ، ص ١٥ .

(٢٠) فى هذا الربط بين « سيد الإقليم » ، وبين « شعبه » تعبير عن تقمص الإسكافى ، الكاذب ، لتوجهات النظام فى فترة السبعينيات . حيث أصبح فى هذه الفترة « يشار للجماهير باسم « شعبى » وإلى الجنود بـ « أبنائى وبناتى » (. . .) وهكذا أصبح الوطن بأرضه وناسه وتراثه ملكا للحاكم »راجع : نصر حامد أبو زيد : (**الخطاب الدينى ، آلياته ومنطلقاته الفكرية**) ـ مجلة (قضايا فكرية) ـ الكتاب الثامن ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٢١) من هذا المنحى استخدام تقنية قديمة استخداما مغايرا ، مثل استخدام الصفة لجزء من المرأة للدلالة المختصرة عليها كلها (من ذلك استخدام هوميروس لتعبير « ذات الخصر العميق » عند إشاراته إلى هيلين الجميلة بدلا من أن يذكر اسمها ، فيستخدم الراوى ـ هنا ـ عبارات مشابهة ، ولكن بمنحى ساخر ، مثل « ذات العجيزتين والضفائر » ، أو « مبتورة الثديين » : الأولى لفتاة جميلة لايذكر اسمها ، والثانية صفة ملازمة لزوجة الإسكافى) .

(٢٢) راجع : أندرى ريشيل : (**مساهمة فى دراسة التطور البشرى**) ، ت . جورج عبدو ، دار الفارابى ـ بيروت ـ ١٩٨٦ ، ص ص ١١٠ ، ١١١ .

(٢٣) راجع : محرم كمال (**تاريخ الفن المصرى القديم**) ـ دار الهلال بمصر ، القاهرة ١٩٣٧ ، ص ٩ .

(٢٤) صبرى حافظ : (**قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة**) ، ص ٢٠٣ .

(٢٥) راجع : جيمس فريز ـ **الفلولكلور فى العهد القديم** ترجمة نبيلة إبراهيم ، مراجعة حسن ظاظا ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الجزء الأول ١٩٧٢ ص ٢٦ ، وما بعدها . وتركز الآيات القرآنية على مادة « الطين » أو « الصلصال » كمادة لخلق الإنسان : « ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين » (المؤمنون ـ ١٢) ، « الذى أحسن كل شىء خلقه وبدأ خلق الإنسان من طين » (السجدة ـ ٧) ، « ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمأ مسنون » (الحجر ـ ٢٦) ، « خلق الإنسان من صلصال كالفخار » (الرحمن ـ ١٤) .

(٢٦) صبرى حافظ (**قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة**) ، ص ٢٠٣ .

(٢٧) راجع : محمود أمين العالم : (**ثلاثية الرفض والهزيمة،دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم**) ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ١١٩ وما بعدها .

(٢٨) مثلا تجسد هذه الفكرة معظم ـ بل تقريبا : كل ـ الحكايات فى باب « **الحمامة المطوقة** » فى (كليلة ودمنة) .

(٢٩) أرنست فيشر : (**ضرورة الفن**) ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ص ٢٩٢ ، ٢٩٣ .

(٣٠) يؤكد باختين أن « الضحك المختزل فى الأدب المشبع بالروح الكرنفالى لا يستثنى أبدا إمكانية أن يكون اللون قاتما داخل الأدبى » .راجع : (**قضايا الفن الإبداعى عند دستويفسكى**) ص ٢٤٤ .

(٣١) راجع : جابر عصفور (**قراءة فى لوسيان جولودمان ـ عن البنيوية التوليدية**) ، مجلة (فصول) المجلد ١ العدد ٢ القاهرة يناير ١٩٨١،ص ٨٥ .

(٣٢) تكاد هذه الصورة للحكومة ، التى تجسد جبروتها وبطشها وقوتها فى صورة « يد قوية » ، تتوازى مع الصورة التى يتم بها تجسد قوة الإله وجبروته فى التوراة : « لأنه بيد قوية أخرجك الرب من مصر » (الخروج ، ١٣ ـ ٨) ، « فإنه بيد قوية يطلقهم وبيد قوية يطردهم من أرضه » (الخروج ، ٥ ـ ٢٣) ، « فأخرجك الرب إلهك من هناك بيد شديدة وذراع ممدودة » (التثنية ، ٥ ـ ١٥) « يد الله كانت ثقيلة جدا هناك » (صموئيل الأول ، ٥ ـ ١١) .

(٣٣) تستخدم الثقافة الشعبية ، للتعبير عن الدولة ، لفظة « الحكومة » . عن الحقل الدلالى المتواتر ، شعبياً ، لكلمة (الحكومة) ، وتجسيدها فى بعض الوظائف ، وعلى الأخص وظائف رجال الشرطة ، راجع : عبد الحميد حواس : (**الحكومة فى الثقافة الشعبية**) ، مجلة (قضايا فكرية) ، الكتاب الأول ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، يوليو ١٩٨٥ ، ص ص ١٦١ ، ١٦٢

(٣٤) انظر « **حكاية الجوارى المختلفة الألوان وما وقع بينهن من المحاورة** » ـ المجلد الرابع ـ على سبيل المثال .

(٣٥) وهو نقاش احتفالى يستعيد تراث المساجلات التى انتشرت فى العصر المملوكى بين الخمر و « الحشيشة » ، والتى شغلت حيزاً كبيراً فى التراث الأدبى ، الشعبى بوجه خاص . (راجع : سعيد عبد الفتاح عاشور : **المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك** ، ص ٢٣٠) .

مسرح العبث في مصـــر

بين القهر المحلى والقهر المستورد

وليد الخشاب

الحرية ونقيضها محركان للإبداع . فإنْ كانت الأولى تتيح للمبدع خيارات عديدة ومجالاتٍ متنوعةً ، فإنّ نقيضها يلزم المبدع أن يتفنن فى التحايل على الرقابة والقهر من أى نوع كانا ، مما قد يؤدى إلى إبداع أشكال ومفردات جديدة للعمل الفنى . ولعلّ السينما فى إيران ـ الثورة الإسلامية مثالٌ واضح على ذلك ؛ حيث يعرض المخرجون أكثر قصص الحب التهابا مستخدمين لغةً جديدةً رمزيةً ، فراراً من المحظورات الرقابية على ملابس المرأة وتصرفاتها . كما أنّ المسرح الإيرانى اتجه إلى إعادة بعث أشكال طقسية تراثية تشبه مسرح الأسرار فى العصور الوسطى الأوروبية ، للسبب نفسه ، بالإضافة إلى السبب الدينى ، حيث تستلهم هذه الأشكال حادث مصرع الحسين[١] .

ونحن نتصور أنه على ضوء منظور الالتفاف على القيود الرقابية يمكن أن نصل إلى فهم أفضل لما يمكن أن نطلق عليه مسرح العبث فى مصر[٢] فى إطار مسرح الستينيات السياسى ، ولذلك سنعرض سريعاً بعض الأفكار والتقنيات التى تضمنها مسرح العبث المصرى ، مشيرين إلى مصادرها فى مسرح العبث الأوروبى ، ثم نحاول قراءة العلاقة بين الظروف الفنية والسياسية من ناحية،وظاهرة مسرح العبث فى مصر من ناحية أخرى . وفيما نرى فإن هذا المسرح ـ فى شكله المصرى ـ وليد عاملين من عوامل القهر والسيطرة :

أولهما : القهر السلطوى الستينى الذى قاد كتّاب المسرح إلى أقنعة الرمز والأسطورة والتاريخ[٣] ، فوجد هؤلاء فى

تقنيات مسرح العبث متنفساً جديداً لهمومهم ، السياسية فى المقام الأول .

وثانيهما : قهر المستورد للمحلى على جميع المستويات ، بدءاً من المستوى السلعى وانتهاء بالمستوى الثقافى ، حيث إن كل جديد فى الغرب كان يجد من يحاول تقليده (أو بيعه) فى مصر ، من غير تقدير للظروف الموضوعية ، أو لعدم اتصال السياق الغربى بالسياق الذى يقحم فيه هذا الجديد فى مصر .

وقد سمحت استعارة القوالب العبثية بالنقد السياسى ، والتعبير عن الصدمة أو حالة الضياع والتخبط التى ترتبت على انهيار الحلم القومى وتصدّع النظام الفاضل ، بعد ١٩٦٧ .

العبث بين مصر وأوروبا

ظهر مسرح العبث فى أوروبا ، وفى فرنسا على وجه الخصوص ، حوالى عام ١٩٥٠[٤] عندما عُرضت على مسارح باريس أولى مسرحيات يونسكو وبيكيت وآداموف . وبرغم أنّ هذا المسرح يتسم أساسا بالثورة على الأشكال المسرحية السابقة عليه ، واعتناق أفكار معينة تدور حول نقد المنطق والقهر والاغتراب ، فإنّه يرتبط بأسماء مؤلفيه ، ولا يمكن الإشارة إليه على أنه يمثل مدرسةً أو تياراً متجانساً ، فالواقع أن هناك مسارح عبث بعدد المؤلفين الذين كتبوا العبث فى الغرب . وتعبير « العبث » نفسه ليس جامعاً إلا بقدر ما هو مبهم متعدد المعانى .

ومسرح العبث الأوروبى إفراز ظروفٌ موضوعية : فبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، ساد تيارٌ فكريٌّ يرى الحياة عبثاً ما دامت تنتهى بالموت ، بلا سبب وجيه ، على نحو ما حدث طوال سنى الحرب[٥] التى أدّت إلى الشعور بضرورة إدانة كل أشكال القهر الفكرى والسياسى ، على نحو ما تمثلت فى الفاشية والنازية ، كما ظهرت خطورة التضخم الرأسمالى و« تشيوء » الحياة والبشر ،مما أدى إلى تفاقم اغتراب الإنسان وشعوره بالعزلة وعجزه عن التواصل مع أقرانه .

وقد انعكست هذه الأفكار على المسرح وكُتّابه ، فقام يونسكو وزملاؤه بثورة تشبه ثورة السيريالية التى تلت الحرب العالمية الأولى ، وإنْ كانت أقل تخريبية منها . فثورة العبث فى المسرح الأوروبى كانت محاولة للتجديد من خلال كسر تقاليد بناء الشخصية ومواضعات المسرحية ، من حيث منطق تسلسل الأحداث وتركيب الزمان والمكان ، بحثاً عن الاقتراب من واقع معيش ممزق ، وبعيداً عن واقع اصطلاحى ، صاغته على المسرح مئاتُ السنين من التقاليد الموروثة منذ الإغريق ، حيث كان المسرح عالماً « موازيا » للحياة لا « معبِّراً » عنها . وارتبط تحطيم المنطق والتقاليد بتحطيم اللغة ، التى هى قالب هذا المنطق وإطاره ، عن طريق الحوار المفرّغ من المعنى والنكات اللفظية المغرية ، التى تكشف عجز اللغة وزيفها .

ولم يكن من ذلك شىء فى مصر الستينيات ، بل كان الوضع على طرف نقيض من ذلك ، فكرياً ، وفنياً ، واجتماعيا ، فلم تعرف المنطقة العربية آنذاك حرباً وحشية ، طويلة الأمد ، عظيمة الجبهة كالحرب العالمية الثانية . لذلك فإنّ مشكلة الوجود وعبثيته لم تطرح إلاّ عند بعض المثقفين المُستغربين مثل ألبير قصيري وبعض السيرياليين المصريين . كما أنّ الوازع الدينى فى مصر لم يتعرض لهزات تزعزع الثقة به أو بالمؤسسات الدينية . وهذا الوازع عنصرٌ أساسى فى عدم تقبل فكرة عبثية الموت أو الحياة .

وعلى المستوى الاجتماعى فإن مصر كانت تعيش فى الستينيات بداية محاولة تطبيق (شبه) اشتراكى ، مما كان يُبعد عن الساحة ــ على الأقل فى بداية التجربة ، وعند أحد مستويات الوعى ــ تصور عالم تغزوه الأشياء ، ويغترب فيه الفرد على نحو ما يحدث فى المجتمع الرأسمالى . إلاّ إنّ مسرح الستينيات ، عموماً ، كثيراً ما كان يكشف فى ثناياه عن التناقض السائد فى المجتمع وفى السلطة ، بين الأقوال والأفعال ؛ بين المشروع الاشتراكى وسيطرة طبقات على طبقات ؛ بين الخطاب التحررى ، والنظام البوليسى . على كل حال فما من نظام أتيحت له الفرصة لأن يبلغ مداه فى مصر ، اشتراكية كان أو رأسمالية .

وعلى المستوى الفنى ، لم تكن هناك تقاليد مسرحية رسخت ثم بليت حتى تحدث ثورة عليها ، فعمر المسرح بمعناه الحالى (لا بمعنى السامر أو خيال الظل أو الأراجوز) لم يكن

يزيد كثيرا على نصف القرن فى مصر الستينيات ، ولم يكن حجمه الكمى كافياً لإرساء تقاليد ما . بل إنّه فى الوقت الذى ظهرت فيه ثورة العبث على المسرح الأوروبى ، كان المسرح المصرى يؤصّل بالكاد ــ على المستوى الجماهيرى ــ لتقاليد المسارح الأوروبية المستقرة ، ويطوّعها لواقعنا ، مع ظهور نعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، وألفريد فرج وغيرهم .

فالمسرح الذى سُمّى عبثيا فى أوروبا ، ارتبط بنقض تقاليد مسرحية رسخت عبر أعمال الإغريق والرومان والكلاسيين الفرنسيين ونظرياتهم ، ثم الثورات الرومنسية والواقعية فى القرن التاسع عشر . وبدأ مسرح العبث الأوروبى بنقض مفاهيم الشخصية المسرحية ، ورفض عدها مرادفاً لشخصية إنسانية حقيقية ، ورفض التسلسل والترابط المنطقى للأحداث ، وكسر المنطق فى اللغة والحوار ، وتحطيم المسكوكات على مستويىّ الحوار والبنية المسرحية ، بينما كان المسرح المصرى فى الستينيات يؤصل لما يقابل المسرح التقليدى وسننه ومواضعاته .

وقد ظهر مسرح العبث أوروبا وحيداً مهملاً ، ردّ فعل لواقع مسرحى متجمد . وقاوم طويلاً رفض الجمهور غير المعتاد على التجديد ، ورفض النقاد والمؤسسة ، إلى أن فرض نفسه ، وبدأت الدولة فى احتضانه . ولذا فقد ظهر هذا المسرح فى أوروبا ، فى صالات صغيرة لا يؤمها إلا قليل من أصحاب الذوق الطليعى ، وفى ظروف إنتاج بالغة الفقر . وقد أدى تطور النصوص إلى تطور أشكال الصالات ، وعلاقة الخشبة بالجمهور فيها ، بعيداً عن الشكل الإيطالى التقليدى ، حيث الجمهور فى مواجهة « ثقب » يطل منه على عالم الممثلين ، فظهرت الخشبة الحلبة ، التى يحيط بها الجمهور من جميع الجهات ، والمساحة المسرحية التى صممت لتكون على مستوى مقاعد المتفرجين ، إلخ . .

وقد بدأ مسرح العبث المصرى بمسرح « الجيب » الذى أنشىء عامى ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ ، بناءً على طلب تقدم به المخرج الشاب سعد أردش ، العائد ــ آنذاك ــ من إيطاليا ، مشبعاً بالتجارب الجديدة التى شاهدها فى أوروبا[٦] . أى أنّ ميلاد هذا المسرح جاء بقرار فوقى لاستيرادى ، ونشأ مباشرةً فى إطار الدولة ؛ هذا الإطار الذى يضم المسارح الأخرى ، والتى كانت فى أوج تثبيتها لذوقٍ يلائم الأشكال المسرحية التقليدية .
إنّ هذا يعنى أن ظروف إنتاج مسرح العبث المصرى لم تكن تختلف عما عداها من ظروف إنتاج المسرحيات التقليدية ، على عكس ما حدث فى الغرب . كما أن شكل الصالة ظل يغلب عليه الطابع التقليدى (فى مسرح الجيب ومسرح الحكيم ، الذى احتضن ، هو أيضا ، مسرحيات العبث المصرية ، لأسباب ربما كانت سياسية) . كذلك لم يواكب نصوص العبث المصرية تطورٌ شامل فى الأداء والإخراج ، وهو أمر بَدَهى ما دام الشكل العبثى لم ينتشر جماهيريا فى مصر .

ولأنّ مسرح العبث المصرى غُرس غرسا ، ولم ينبت طبيعيا ، فقد ظل حبيس مسارح بعينها ، على عكس ما حدث فى أوروبا ، حيث فرض العبث الأوروبى نفسه على معظم المسارح المهمة والهامشية معا ، وأثر تأثيرا عميقاً فى أشكال الكتابة المسرحية كلها حتى إن تأثيره قد وصل إلى المسرح التجارى .

وربما كان وضع « العبث » فى المسرح المصرى أقرب إلى وضعه فى أوروبا الشرقية ، فى الستينيات ، على نحو ما نرى عند فاتسلاف هافيل[٧] ، الذى صار رئيسا لتشيكوسلوفاكيا بعد انهيار النظام الشيوعى . فقد تمت أعمال هافيل على خشبة مسرح تجريبى صغير تابع للدولة ، لكنه كان تحت إدارته ، فتمتع ــ إلى حين ــ بنوع من الحرية مكّنه من أن يمارس نقد النظام من خلال مسرحياته العبثية . واللافت أنّ منحى أعمال هافيل يشبه منحى كتّاب العبث المصريين . فقضيته سياسية أساساً ، وتكنيك العبث عنده يستخدم لنقد نظام الحزب الواحد والبيروقراطية . ويبدو لنا أنّ اختيار العبث عند هافيل كان هدفه إخفاء النقد تحت ستار فنى . فقد كتب هافيل أولى مسرحياته بعد مضى سنوات عدة على ظهور موجة باريس ١٩٥٠ . ولا نظن افتراضنا هذا ينفصل عن حقيقة أن المجتمع التشيكوسلوفاكى ، قبل التجربة الاشتراكية ، لم يكن قد وصل إلى درجة نمو رأسمالى توازى درجة نمو أوروبا الغربية ، مما لم يهىء ظروفا مناسبة لظهور مسرح للعبث على نحو ما حدث فى أوروبا الغربية . ولهذا فالعبث فى تشيكوسلوفاكيا ، مثالاً لأوروبا الشرقية ، ظلّ حبيس المسارح التجريبية ، كما حدث

فى مصر ، وهى ـ غالبا ـ محدودة التأثير . واللافت أنّ تجربة هافيل مع العبث انتهت سريعاً ، مثلما حدث مع كُتّاب العبث المصريين ، مما يؤيد ما ذكرنا من أن الهم كان أساسا سياسياً ، وهو ما نلمسه بوضوح فى مسرحيات هافيل ورواياته التالية لمرحلة العبث .

بين اللامعقول والعبث :

ولأنّ مسرح العبث المصرى زُرِعَ فى غير أرض تناسبه ، فإن مفهومه قد اختلف عن مفهوم مسرح العبث فى أوروبا . وتباينت تسميات هذا المسرح وتنظيراته فى مصر ، تماما كما أُطلقت تعبيرات مثل المسرح الجديد ، ومدرسة باريس ١٩٥٠ ، ومسرح الطليعة ، إلخ ، على الظاهرة التى استقر عليها اسم مسرح العبث ، فى أوروبا ، ثم فى أمريكا . . وفى مصر ساد مصطلحان : مسرح العبث ومسرح اللامعقول .

ويبدو أن أول من استخدم تعبير مسرح « اللامعقول » هو توفيق الحكيم فى مقدمة مسرحيته « يا طالع الشجرة » حيث يشير فيها صراحة إلى بيكيت ويونسكو ، ولكنه يزعم أنه لم يبدأ كتابة المسرح الذى أسماه باللامعقول إلا عندما وجد له جذوراً فى التراث الشعبى المصرى ، كما فى أغنية « يا طالع الشجرة »[٨] . وبتأمل المقدمة نجد الحكيم يعمد إلى تضليل الباحث بتركيزه على محاولة تأصيل اللامعقول فى التراث الشعبى ، وهو ما لاحظه ـ مثلا ـ محمد مندور فى كتابه عن مسرح توفيق الحكيم[٩] . فلا الأغنية ولا المسرحية تندرجان بوضوح تحت بند العبث ، إنما هما أقرب إلى الرمزية . ويبدو أنّ توفيق الحكيم قد تعمد التضليل أخذاً بالتقية ، ليتسق خطابه مع الخطاب الرسمى وتعاظم الدعوة إلى تيار الأدب الملتزم ، حيث إن النظام أولى اهتماماً لكل ما هو شعبى (وربما تاجر به) . ومسرح الحكيم عموماً حافل بما يساير الجو الرسمى فى ظاهره ، وبما ينقده فى باطنه . وربما ، كذلك ، ليقدم نفسه مبتدعا لا متبعا : فبعد أن تجاوز الستين ، يبدو أنه لم يرغب فى الاعتراف بتأثير من يصغرونه بعشرين عاماً .

ولعلّ هذا ما جعل الحكيم يجرّد تيار العبث من خصوصيته ، فيخلطه بكل ما يندرج تحت ما أسماه بالفن الحديث الذى « كانت وسيلته التجرد أولاً من المعنى والمنطق ، فأصبح التصوير مجرد بقع لونية ، والنحت بقعاً كتلية ، والموسيقى بقعا صوتية ، والشعر بقعاً لفظية . . . ، ونتج عن ذلك نوع من الفن يتصل مباشرة بالعين ، أو بالأذن ، دون أن يمر بالعقل »[١٠] .

إنّ إصرار الحكيم على أن اللامعقول هو مجرد مخاطبة الحواس مباشرة ، دون مرور بالقوالب العقلية يُدرج اللامعقول تحت بند واسع عام ، تختلط فيه السيريالية بالعبث والتجريد بالخيال . وبادعاء الاتجاه إلى الجذور الشعبية يتخلص الحكيم من حرج أن يكون متبعا ليصير مبدعاً يساير روح التطور فى الفن « العالمى » (أى الغربى) مجدداً تراثنا العربى . ويبدو أن الحكيم قد نجح إلى حد بعيد فى مقصده إلى الحد الذى صار معه العبث أو اللامعقول عند البعض يعنى كل ما هو غامض وغريب[١١] ، وكل ما يستخدم الخيال ، أو ينحو نحو الرمزية ، وكل ما يبدو غير معقول ، أى غير واقعى .

ولما كان الحكيم قد فرغ العبث من خصوصيته الفلسفية وارتباطه بقوالب وتقنيات أبدعها الغرب : فى الحوار الذى يبدو قريباً من حوار الصم ، وتداخل الزمان والمكان داخل منطقة واحدة زمانية مكانية ، وتبادل الأدوار بين الشخصيات ، وتبدل هوية الشخصية المسرحية ، وتداخل الحوارات وفوضاها إلخ . . فقد التصق بالأذهان المعنى اللغوى لتعبير اللامعقول ، وصار مفهوم مسرح العبث أنه كل ما يبتعد عن العقل ، مع أن ذلك المفهوم ربما يكون أقرب للسيريالية ، لكنه لا يشير إلى مسرح العبث الأوروبى ، هذا المفهوم الذى يبرز التناقض فى القوالب المنطقية التقليدية ، بهدف الاقتراب من حقائق قد يحجبها جمود هذه القوالب .

وربما حدا سوء التفاهم هذا بتوفيق الحكيم أن يحاول تصحيح الأمور فى تذييل ثانية مسرحياته الكبيرة التى أدرجها تحت تصنيف « اللامعقول » : « الطعام لكل فم » ، (والتى ليست من العبث فى شىء) . وقد اضطره ذلك إلى أنْ يكشف جزءا من مراوغات ، ويستبدل به مراوغات جديدة . فهو يعترف أن ما يكتبه مغاير لمسرح العبث الأوروبى ، هذا المسرح الذى ينبنى على أسس فكرية مختلفة ويرتبط بظروف غربية معينة .

« إن عالمنا الجديد ليس مجرد عالم يائس عابث يعيش أزمة سوداء ويتحدث عن لا جدوى الحياة . . أظن هذه النظرة خاصة بجيل معين وظرف معين . . إنه شباب ما بعد الحرب العالمية الثانية من الكتاب والفنانين فى أوروبا »[١٢] .

ويستغل الحكيم أنه قد سبق وصاغ تعبير اللامعقول ليتراجع عن خلط العبث بما عداه ، ويبرز الفارق بين ما يكتب ومسرح العبث الأوروبى : « إنى أقصد عمداً استخدام كلمة اللامعقول ، لأنها هى التى تعبر عن موقفى واتجاهى . . وهى شىء آخر غير مسرح العبث كما يُسّمى فى أوروبا وأمريكا . . إن اللامعقول شىء والعبث شىء آخر . . مسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون معاً . . فى حين أن مسرح اللامعقول عندى هو عمل يتعلق بالشكل فقط ، بل إنّ فن العبث يبتدىء فعلاً وينبع أصلاً من المضمون : من فكرة أنّ العالم عبث . . ينتهى إلى الشكل العبثى الملائم لهذا المضمون . . أما فى حالتى فإنّ اللامعقول عندى هو وضع العالم المعقول فى إطار اللامعقول »[١٣] .

وفى مسرحيته الثانية التى يدرجها تحت اسم « اللامعقول » (التى هى مجرد فانتازيا ، تستخدم الخيال والإسقاط)[١٤] يعترف الحكيم بوضوح رؤيته للعبث وبتميز هذا التيار عن الأشكال الفنية المتعددة التى تتمرد على القوالب المنطقية ، كما يعترف بأن العبث إفراز جيل وظروف تاريخية معينة ، ارتبط بأشكال ومضامين هى نتاج لهذه الظروف المختلفة تماما عن ظروف الستينيات فى مصر . وهو يكاد يعترف فى إشارته للشكل والمضمون بأنه استخدم الشكل والقالب فحسب ، ولغرض خاص به هو . والواقع أنه كثيرا ما لجأ الكتاب المصريون الذين تأثروا بالعبث الأوروبى فى المسرح ، إلى استخدام تقنيات هذا التيار للتعبير عن هموم خاصة بهم لا علاقة لها بالعبث بوصفه صيغة مسرحية عبرت عن هموم أوربية ، نتجت عن شروط محددة .

والخلاصة أنّ مفهوم اللامعقول فى مصر ابتعد تماما عن العبث وقالبه باستثناء بعض التقنيات ، مما ضيق مضمار الحوار حول هذا المفهوم ، فنظر إلى العبث (باسم اللامعقول) على أنه ابتعاد عن العقل أو إغراب غير مبرر ، ولذلك نجد الحكيم يدفع عن نفسه هذه التهمة قائلاً : « اللامعقول (. . .) ليس معناه عندى أنه موقف ضد العقل . . فأنا لست من هذه الطائفة »[١٥] ، ويقول كذلك : « التجديد فى الفن ـ الذى سُمِّى باللامعقول ـ ليس معناه عندى الغموض أو التعبير عن انحلال الإنسان المعاصر »[١٦] .

ولكن ذلك لم يمنع النقاد من استخدام مصطلح اللامعقول مرادفا لمصطلح العبث للدلالة على الظاهرة التى نحن بصددها . أما مصطلح العبث نفسه Absurd فهو يحتمل معنيين أساسيين فى الإنجليزية والفرنسية وفى العربية أيضا : اللامنطق أو اللاجدوى ، ثم العبث بمعنى اللغو واللهو . إلا إن اقتلاع اللفظ من سياقاته اللغوية والاجتماعية والتاريخية كثيرا ما أدى إلى النظر للعبث على أنه تهريج ولغو ، ولذا نجد صلاح عبد الصبور يدفع عن نفسه هذه التهمة فى تذييل مسرحيته العبثية الأولى « مسافر ليل »: « وحتى كلمة « العبث » تبدو كلمة مخيّبة للثقة . مَنْ يستطيع ان يعبث فى هذا العصر الذى نعيش فيه ، حتى ولو كان ذا نفس عابثة؟ ! »[١٧] .

لقد لمس عبد الصبور نقطة ، ربما منعت كتاب المسرح المصرى من التمادى فى طريق « العبث » ، لأنهم كان يخشون أن يتهموا بالعبث فى وقت عصيب ، إذ كتب عبد الصبور « مسافر ليل » والبلاد مثخنة بجراح ١٩٦٧ الدامية . وبصفة عامة ، لم يكن المجتمع المصرى مهيئا لاستيراد فكرة العبث فى الستينيات ؛ لأن ذلك يتنافى مع الخطاب شبه الاشتراكى للنظام الذى يفترض أنه وجد حلاً لكل المشاكل ، كما يتنافى مع الخطاب الدينى الذى يرفض القنوط من رحمة الله والنظر إلى الحياة على أنها بلا معنى أو جدوى .

وبرغم أن هذه الأفكار لا تمثل بالضرورة مجموع اتجاهات مؤلفى العبث فى الغرب ، إلا إنّ استيراد الألفاظ وإعادة زرعها فى غير سياقها قد غيرا من طبيعة النظرة إلى العبث فى مصر . ولذلك نجد أن الاهتمام بمسرح العبث كان دائما مشفوعاً بنفى تهمة العبث واللغو والبعد عن المنطق ، كما نرى عند الحكيم وعبد الصبور .

نستطيع ، إذن ، أن نؤكد أن النقل عن الغرب لم يكن له ما يبرره فى بنية المجتمع ، فى البداية على الأقل ، مما يفسِّر عدم استمرار هذه الظاهرة أكثر من عقد تقريبا ، بسبب عدم ملائمة السياق لها . كما يفسر ذلك أن فهم ظاهرة العبث المسرحية لم يكن ناضجا بما يكفى ، ربما حتى عند المدافعين عنها . على الأقل كان هذا الفهم مختزلاً بالقياس لمسرح العبث الأوروبى . ويتضح ذلك من التركيز على معانى اللغو واللامنطق ، إلى آخر ما أسلفنا .

إن زرع ظاهرة العبث قسراً فى مصر كثيرا ما كان اتباعاً للموضة واستيراداً لسلطة جديدة فى سوق الأدب الغربى . وربما كان المثال الواضح على ذلك هو توفيق الحكيم ، الذى آلى على نفسه ، كثيرا ، أن ينقل إلى أدبنا الأشكال الغربية التى لا مقابل لها فيه . وهو أول من كتب مسرحا عبثيا (أو لا معقولا) بعد مقدمة طويلة حول « الفن الحديث »[١٨] الذى يندرج فيه هذا المسرح . ونجد الحكيم يسمى ما يكتبه « التجديد فى الفن » فى تذييل « الطعام لكل فم »[١٩] .

وبرغم أن الحكيم يدّعى استلهام التراث فى « يا طالع الشجرة » ، (وهو ما تنقضه المسرحية نفسها ، إذ إن التراث فيها حلية زخرفية) فإنه يعترف ، فى نصف وضوح ، أن هذا التجديد قد طرأت فكرة اتباعه على ذهنه ، عندما تابع عن قرب أعمال كتاب المسرح الجديد (العبثى) إبان إقامته فى فرنسا ١٩٥٩ ــ ١٩٦٠ . وهو يذكر بالاسم آداموف ، وبيكيت ويونسكو ، فلم يكن هذا التجديد وليد ظروف موضوعية فى المجتمع ، أو نتيجة تطور خاص فى فن الحكيم . والدليل على ذلك أن الحكيم ، مثله مثل مَنْ كتب العبث فى مصر ، قد عاد إلى كتابة المسرح بشكل تقليدى ، بعد فترة طالت أو قصرت ، كأن شيئا لم يكن .

وقد اتهم كذلك ميخائيل رومان باستيراد العبث على نحو ما نجد فى ملاحظة خيرى شلبى على مسرحية « الوافد » :

« وقد يكون المؤلف على حق فى جعل الوافد يرفض التعامل بالأزرار ويأخذ موقفا من آلية الحياة التى فرضتها عليه الحضارة . ولكن إلى أى مدى ينطبق هذا على حياتنا الآن ؟ إننا لم نصل بعد إلى هذه الدرجة من الآلية . وحتى إذا كنا ــ افتراضاً ــ فى طريقنا إليها ، فماذا كان يفيد المؤلف لو استخدم موقفا أقرب إلى الوجدان المصرى بدلاً من هذا الموقف الذى يبدو كأنه صدى لأفكار أوروبية بعيدة ؟ »[٢٠] . لكننا نوافق نادية بدر الدين أبو غازى فى أن الآلية فى مسرحية الوافد تشير ببساطة إلى آلية المجتمع الذى تحكمه أجهزة المخابرات ، لا آلية الحضارة المتقدمة[٢١] .

الاستعارات التقنية :

يمكن القول بشكل عام ، إن الكتاب المصريين الذين كتبوا مسرحا مصريا للعبث قد أفادوا من بعض الحيل والتقنيات قناعاً لتناول همومهم ــ السياسية فى الغالب ــ بعيداً عن لوم اللائمين ورقابة النظام إذ وجدوا فيها متنفساً ، يضاف إلى الرمز التاريخى والأسطورى ، دون أن تكون لهم بالضرورة نظرة عبثية للحياة ، ولو على المستوى السياسى لا الفلسفى ، هذه النظرة التى نجدها فى « ماكبت » ليونسكو أو فى « هذه الفوضى العظيمة » للكاتب نفسه ، حيث يطرح فكرة عبث أى نضال أو صراع بين اليمين واليسار ، إذ إنّ الهدف دوماً هو السلطة أو السيطرة أو الصراع فى حد ذاته ، على حد ما يرى يونسكو[٢٢] . بل إن العبث ـ بوصفه شكلاً ـ يتحول عند الكتاب المصريين إلى أداة لتسجيل موقفهم المحتج على السلطة ، والداعى من ثم إلى التغيير .

وربما كانت العلاقة بين الجلاد والضحية ، والحوار القريب من شكل التحقيق البوليسى ، من أكثر العناصر التى شاعت استعارتها عن الغرب فى مسرح العبث المصرى ، كما نرى فى « مسافر ليل » لصلاح عبد الصبور و « الوافد » لميخائيل رومان و « البوفيه » لعلى سالم .

ففى هذه المسرحيات يقف البطل موقف المتهم المدان مسبقا ، ويدور معه تحقيق بهدف إثبات التهمة عليه ــ أو إقناعه ولو قسرا بثبوتها عليه ، برغم فساد منطق الجلاد ، نحو ضحية عاجزة عن الدفاع عن نفسها . وعلى أى حال ، فإن هذا الدفاع عبثى لأن الحكم صادر مسبقا ، وينتهى التحقيق بتوقيعه . وهو يتراوح بين الإعدام الفعلى (مسافر ليل)

والتحطيم المعنوى (الوافد) أو الاغتيال المعنوى ، بحيث تنتظم الضحية المسحوقة ترساً فى آلة مطيعة للجلاد (البوفيه) .

ونلمس هنا أثر موتيف التحقيق ، الذى بنيت عليه ، مثلا ، مسرحية يونسكو « ضحايا الواجب » (١٩٥٤) التى كانت مسرحية « الدرس » نوعاً من الإرهاص لها[٢٣] . وفى « ضحايا الواجب » يتعرض البطل للتعذيب والتحقيق كى يفضى بمعلومات عن شخص لا يعرف عنه سوى اسمه . أما فى الدرس ، فالأستاذ يقهر تلميذته ويحشو رأسها بعلم غريب فى منطقه ، وبعد أن تستسلم له فكريا ، يغتصبها ويقتلها .

وكما كان المفتش فى « ضحايا الواجب » يتحول إلى الأب وإلى المفتش العام ، فإن كُتّاب المسرح العبثى المصرى استخدموا تبدل الهوية للدلالة على إحكام القبضة البوليسية للحكم فى الغالب ، ففى (مسافر ليل) نجد أن المحصل هو نفسه كل من يشغل درجات السلم السلطوى (والتى تُحسب بالسترة) حتى نكشف أنه هو نفسه رأس السلطة ، عَشْرِى السُترة[٢٤] . وفى (البوفيه) يتحول مدير المسرح الذى يستجوب المؤلف إلى محقق ورقيب .

أما تقنية التكرار فى الحوار والمشاهد التى كان يونسكو من أكثر من استخدمها للدلالة على الخواء ، ولنقد المنطق المفرغ ، وللإضحاك ، فقد انتقلت إلى مسرح العبث المصرى على نحو ما نجد فى (الوافد) لميخائيل رومان ، حيث تتكرر مشاهد التحقيقات مع الوافد بالبنية نفسها والألفاظ نفسها أحيانا ، لندرك أن كل العاملين فى اللوكاندة مجرد تروس فى عجلة النظام ، التى تطحن من لا يدخل فى حظيرته[٢٥] .

والملاحظ أنّ هذه التقنيات وغيرها مما استعاره كتابنا عن مسرح العبث الأوروبى ، وظفت على الأغلب لخدمة عرض موضوع قهر السلطة بمختلف صوره ، ونقد النظام من هذا المنطور ، وأحيانا لنقد البيروقراطية وتسلطها ، وهى على كل شكل من أشكال القهر ، فى حين أن هذه التقنيات ساهمت فى التعبير عن مضامين أوسع وأكثر تشابكاً فى الغرب . فالتكرار عند يونسكو نظرة للعالم تسجل اللامعنى ، وضياع ملامح الهويّة ، نتيجة لتشابه البشر فى المجتمع الرأسمالى ، ولتشابه الألفاظ وخلوها (كالبشر) من التفرد والصدق . وقد اقتصرت هذه التقنية فى مصر على التعبير عن القهر ؛ وهو الأمر نفسه فى « تبدل الهوية » التى استخدمت بوصفها تعبيراً عن القهر أيضا ، بينما كانت فى مسرح العبث الغربى تعبيراً عن أزمة الفرد ؛ أى أن لها أبعاداً فلسفية أكبر من مجرد الإشارة إلى أن السلطة المستبدة واحدة وإنْ تعددت صورها . أما عن تقنية التحقيق ــ ولنواصل الإشارة لضحايا الواجب ليونسكو ــ فهو ليس مجرد تحقيق بوليسى ، بل هو أيضا وسيلة للغوص فى الذكريات ، بحثا عن جنة ضائعة ، عن معنى أو أمل . إنّها شكل من أشكال التحليل النفسى ، لكن استخدامها لم يستهو كتاب العبث المصريين إلا بالقدر الذى يخدم النقد السياسى .

واستلهام تقنيات العبث الأوروبى لم يشبه الاختزال وحسب فى مصر ، بل شابه أحيانا التسطيح ، بحيث لا يعدو أن يكون حلية أو ذراً للرماد فى العيون . فعندما يتمثل صلاح عبد الصبور جان جينيه[٢٦] فى (الأميرة تنتظر) يجعل كل شخصية فى الكوخ تمثل دورها فى الحدث الأساسى ثم تمثل دوراً فى طقس مسرحى ، على مستوى يختلف عن الحدث الأساسى . لكن الطقس عند جينيه مرتبط ببحث الإنسان عن هويته فى شبحها الموجود فى مرآة قلقة ومرتبط بسيادة النفاق ، الذى يجعل من كل إنسان ممثلا تتعدد شخصياته حسب الحال ، ومرتبط بشمول الإحباط الذى لا فكاك منه إلا بتمثيل ما يحلم الإنسان به .

أما عند عبد الصبور ، فيتحول الطقس إلى مجرد تمثيل لحدث يسبق بدء المسرحية زمنيا . وكان يكفيه أن يطفىء الأنوار ليتسير إلى وجود « فلاش باك » يشرح الانقلاب الذى انتهى بالأميرة إلى النفى . أى أن القالب أفرغ تماما من محتواه ليصير مجرد قشرة .

ولا يفوتنا ان نذكر آن بعض الكتاب قد استعاروا تقنيات مسرح العبث الأوربى دون أن يكتبوا مسرحاً عبثيا ، على نحو ما نجد عند شوقى عبد الحكيم (شفيقة ومتولى) مثلاً، وعند رشاد رشدى (رحلة خارج السور)[٢٧] ، ولكن هذا التأثير ظل محدودا[٢٨] .

ولأن مسرح العبث المصرى استعار تقنيات ولم يتمثل النظرة الفلسفية التى ولدتها ، فأحيانا كان خطاب المسرحية ، الموسومة بأنها عبث أو لا معقول ، لا يعدو أن يكون امتداداً لقضية تشغل الكاتب قبل لجوئه إلى العبث ، ولا يفعل الكاتب فى مثل هذه الحالة سوى أن يضيف بعض الوصفات العبثية فقط ، ومثال ذلك توفيق الحكيم فى (يا طالع الشجرة) ، فهو يواصل طرح قضية علاقة المبدع بالمرأة ، خاصة تلك التى تعطله عن إبداعه ، وهى قضية شغلت بال الحكيم فى أكثر من عمل ، منذ (بيجماليون) (١٩٤٢) . وهى قضية لا علاقة لها بمضامين العبث فى الغرب (ولا فى مصر) وربما وجدنا لها صدى عند ڤوتييه فى مسرحيته (كابتن بارا) .

ونحن نزعم أن الحكيم قد أثار الزوابع التى أسلفنا ذكرها ، حول مسرحيته ، ليتجنب اتهامه من قبل النقاد الملتزمين بأنه منفصل عن مجتمعه فى برج عاجى ، فى زمن كان اعتناق مبدأ الفن للفن أو ممارسة الفن المتفلسف فى عالم المثل يرقى لدى البعض إلى مرتبة الجريمة . ولكن الحكيم قد ضمّن مسرحيته تلك نقداً سياسياً فى الخلفية . فهو ، وإن كان قد تخفى خلف قناع التاريخ فى « السلطان الحائر » يدعو الحاكم إلى الالتزام بالشرعية ، لقد تخفّى خلف دخان العبث مستخدماً تقنيات مثل حوار الصُّم ، وتداخل الحوارات المختلفة ، وتداخل الأزمنة المختلفة ، بالإضافة إلى الصورة الرمزية (الزوجة السحلاة/وشجرة الفن) ليغطى على صورة المحقق الذى ينصح الزوج القاتل بعدم الإبلاغ عن غياب زوجه (القتيلة) ويود أن يفتش شجرة إبداع الزوج بحثاً عن جريمة[٢٩] .

أزمة العبث :

وهكذا نجد أن مسرح العبث كان حلاً لا بأس به بين الكتاب المختلفين مع النظام ، سواء أكانوا يمينا أم يساراً ، فقد مكنهم هذا المسرح من النقد مع اتقاء الرقابة ، خاصة بعد هزيمة ٦٧ وانهيار البناء الجميل الذى كان نصب الأعين . ولكننا نجد صدى العبث أقوى فى الشعر (عبد الصبور مثلاً) والقصة (نجيب محفوظ « تحت المظلة ») حيث نجد صورة لعالم مفكك أو متهدم فاقد للمعنى . ولعل فى العملين العبثيين لعبد الصبور مثالاً لمدى الصدمة التى تلت ١٩٦٧ . ولم يكتب عبد الصبور مسرحاً بوصفه رد فعل مباشر للمعركة ، مما كان ينذر (أو يبشر) بأعمال شبيهة بما نجده فى مجموعة « تحت المظلة » لنجيب محفوظ من كابوسية ، بل اجتر التجربة وعبر عنها بهدوء تحت ستار العبث ، فينتهى الحدث بأن يقوم الديكتاتور المتقنع فى ملابس محصّل القطار بقتل المسافر ليلا ، ويقتل كل شىء فى واقع الأمر . وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة يعلم الراكب أنه قد خدع وأن ماظنه عطاءً من المحصّل (الديكتاتور) لم يسفر إلا عن خديعة كبرى . وفى الأميرة تنتظر ، ينتهى الأمر بأن تقرر الأميرة العودة إلى قصرها ، بعد مقتل المغتصب (الديكتاتور) لتعيد نظام حكم أبيها الملكى ، وتتلقى فروض الولاء من الشعب . وإذا كان عبد الصبور قد قتل الجميع فى مسرحيته فإنه قد شطب عشرين عاما من عمر مصر ، ليعيد أميرة على العرش ، ويجعلها تقول : « اغلقوا الباب على الماضى » .

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد صور عبد الناصر ، بوصفه ديكتاتوراً فى مسرحيتيه « مسافر ليل » و « الأميرة تنتظر » ، فإنه قد قام برثائه بعد موته فى ديوانه « تأملات فى زمن جريح »[٣٠] . وربما يفسر لنا هذا التناقض أزمة مثقفين عديدين فى الستينيات ، كانوا ممزقين بين اقتناعهم بخطاب النظام حول العدل الاجتماعى والاستقلال . . إلخ ، وبين ممارسته القمعية . ونحن نشير إلى هذه الأزمة ، لأنها هى التى تحدد الإطار الذى أفرز مسرح العبث المصرى : التناقض العجيب العبثى بين خطابى العدل والقتل ، الخطاب الذى أسهمت تقنيات العبث فى إبرازه وإدانته ، فاضحة المسافة بين صورة المجتمع الفاضل المثالى وإنجازاته التى تستوجب الاحترام وتنفى الشعور بالعبث ، لأنها تبعث الأمل ، وبين ممارسات الحكم البوليسى التى يتحايل عليها المسرح لينقدها باستخدام تقنيات العبث . ومن هنا صار خطاب العبث سياسياً بحتاً فى مصر ، محدوداً بوجهى النظام فى الستينيات .

ولهذا أيضاً لم يتسع مفهوم العبث ولا تقنياته ليشمل تياراً بالمعنى المفهوم كما حدث فى الغرب ، لأنه غرس فى غير أرضه الفكرية والتاريخية . وربما فسر لنا هذا أن جميع من كتب

ما أسميناه بمسرح العبث المصرى بدأوا وانتهوا كتّاباً لأشكال تقليدية من المسرح ، لأن العبث كان إما « موضة » أو وسيلة (لا غاية) للنقد السياسى ، فى حين إن معظم من كتب مسرح العبث فى أوروبا قد بدأوا كتاباً لهذا اللون فى ظل ظروف معينة وثقافات متعددة ، ثم تطور كل منهم فى اتجاه ربما اختلف تماماً عن ما أطلق عليه فى البداية مسرح عبث ، مما حدا بمارتن ايسلين إلى أن يطلق على المرحلة الثانية من أعمال هؤلاء المسرحيين « ما بعد العبث » ليصف التطور (والتعقل) الذى لحق بها من أواخر الخمسينيات إلى الستينيات ، وليميز بين هذه المرحلة ومرحلة الخمسينيات المبكرة[٣١] .

ولكننا نظن أن كتاب الغرب قد مروا بمرحلة هدم ليصلوا إلى مرحلة بناء : هدم تقاليد مسرحية بالية ؛ هدم ظروف إنتاج معينة شكلت السلعة المسرحية ؛ هدم مفاهيم فكرية وقوالب اللغة ، والمنطق ، وطرح تساؤلات حول مصير الإنسان والعالم بعد أهوال الحرب الثانية ، ثم بدأ كل منهم يبنى العالم الذى يتمثله ، فاتجه أداموف الى المسرح الملتزم على شاكلة بريخت ليعبر عن أفكاره الاشتراكية ، وكتب يونسكو مسرحاً خفتت فيه نبرة الغموض والتشابك ليعبر فيه بوضوح عن قلقه إزاء قهر الموت ، وقهر الشمولية ، وقهر الوحدة للفرد فى بناء قريب من المسرح التقليدى فى روحه .

أما فى مصر ، فنتصور أن التوقف عن كتابة العبث يرجع إلى أنه لم يشكل منبعاً أصيلاً للإبداع[٣٢] . وسرعان ما استنفد أغراضه . ولذلك نجد كتابه قد عادوا للإشارة إلى السياسى بالرمز أو بالقناع التاريخى أو الأسطورى . نجد عبد الصبور يناقش قضية السلطة والشرعية وعلاقة المثقف بالحاكم من خلال شخصيات تاريخية وشعبية ، ونجد على سالم يعود إلى السياسى باستعارة التاريخ الأسطورى والخيال لينقد حكام الصدفة وجمود النظام البيروقراطى (كوميديا أوديب ، عملية نوح) ، أما ميخائيل رومان فيستلهم التاريخ المعاصر (ليلة مصرع جيفارا) .

وربما كان السبب أن مرحلة الأزمة الستينية ثم انفراجها المأساوى بعد ١٩٦٧ قد أنضج القضية السياسية التى يدافع عنها المسرحيون بشكل لم يعد يحتمل تعقيدات العبث . بل يحث على أكبر قدر من الوضوح فى الإسقاط ؛ وربما كان السبب فى ذلك انصراف الجمهور عن هذا القالب المسرحى ، أو أن موجة العبث قد نضبت تماماً فى السبعينيات فى أوروبا ، واتجه كتابها عموماً إلى الوضوح فى التعبير عن أفكارهم والاقتراب مرة أخرى من أشكال أقل راديكالية ، وصارت تقنيات العبث بدورها كلاسيكية ، وقلت أعمال يونسكو وبيكيت (وانتحر أداموف) .

ولأن العبث ارتبط بأسماء معينة فى أوروبا ؛ ولأنه ارتبط فى مصر باستعارة تقنيات هذه الأسماء ، فنحن نجد أحيانا ، أصداءً تتخلف عن فترة الستينيات ، تستعير تقنيات لم ترتبط مباشرة بالفورة الأولى لمسرح العبث الأوروبى ، وإنْ استخدمها بعض كتاب العبث ، ومع ذلك فالتوظيف عندنا يظل سياسياً محضاً . ونجد ذلك فى مسرحية على سالم « الكلاب وصلت المطار » التى قدمت على المسرح عام ١٩٨٥ ، ويستعير فيها تحول الناس إلى خراتيت عند يونسكو ليصير الناس كلاباً مسعورة . والإشارة السياسية والاجتماعية فى غير حاجة إلى تعليق[٣٣] .

ونجد حالة نادرة ، ولكنها ليست فريدة ، هى ظهور مسرحيتى محمد سلماوى « فوت علينا بكره » « واللى بعده » (عام ١٩٨٣ عن دار الوفاء ــ القاهرة) مثلاً حيث نلاحظ انسحاب بعض ما ذكرنا عن مسرح العبث المصرى فى الستينيات على تلك الحالة ، فالهم السياسى اجتماعى فى الأساس ، يناقش عبثية المنطق البيروقراطى المهين على الأقدار ، معتمداً على تقنيات وموتيفات من كلاسيكيات العبث مثل مشهد الدوران الراقص حول الضحية قبل الذبح / الاغتصاب الذى نجده فى « الدرس » ليونسكو . لكن العبث عنده لا يرقى إلى مرتبة النظرة المتكاملة للعالم ، حتى إن كانت سياسية فى أساسها . ولذا نجده يتحول عن العبث بعد ذلك ليكتب مسرحيات سياسية تستلهم التاريخ « سالومى » والفانتازيا (اثنين تحت الأرض) ليستقصى هموماً سياسية بشكل أكثر جلاءً . لكن هل هذا اللجوء مبعثه مراوغة الرقابة أم الإفلات من المباشرة التى تنذر بالخطابية والفجاجة ؟ فى ظل

انفراجة رقابية نسبية ؟ أظن أن الإجابة عن هذا السؤال تضع سلماوى فى سياق كتّاب العبث المصريين ، وتميزه عنهم فى آن .

هكذا ، نجد أن تأثير موجة العبث لم تتجاوز - فى مصر - أن تكون استعارات محدودة ببعض التقنيات فى زمن محدود بعد الستينيات تقريباً . فلم تمتد بعده ولم تؤثر فى النظرة إلى المسرح أو فى أسلوب الكتابة . وربما زاد من هذا التهميش أن المسرح غير التجارى فى أزمة ، تشمل التأليف والإنتاج والرقابة والجمهور ، وهى أزمة تتفاقم منذ السبعينيات إلى اليوم ، ولا يقطعها إلا ومضات شهب فى ليل حالك ، بحيث لا يوجد مسرح بالقدر الكافى الذى يتبدى فيه تأثير تيار شديد الخصوصية كتيار العبث .

إن عدم تهيؤ الساحة لاستقبال مسرح العبث فى الستينيات فنياً وفكرياً ، لا يعنى أنّ هذا المنبع المسرحى قد استنفد أغراضه نهائياً فى مصر ، فربما نشأت ظروف موضوعية تسمح بإنتاجه لا سيما مع التطورات الاقتصادية « السوقية » المواكبة لأزمتى حرب الخليج ومشكلة فلسطين بالإضافة إلى لبنان ، وتثبيت أحادية القطبية العالمية . وربما دعانا هذا إلى أن نتوقع ظهور تيار عبثى شامل فى الفن العربى عموماً ، قد يأتى يوماً من العراق وفلسطين ولبنان وما حولها . ولذلك ، ربما يكون من السابق للأوان أن نقيّم ظهور مسرحيتى سلماوى . هل تنتميان إلى أعمال ظهرت متأخرة على موعدها عقداً ، أم أنها متقدمة على غيرها عقدا ؟

الهوامش :

١ ـ انظر : محمد عزيزة . **الإسلام والمسرح** . ترجمة د . رفيق الصبان ، القاهرة ، كتاب الهلال ، أبريل ١٩٧١ .

٢ ـ نستعير تعبير مارتن إيسلين الذى يشير لحركة المسرح الجديد التى ظهرت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية فى أوروبا ، والتى أطلقت عليها تسميات عدة ، وتباينت الآراء فى تأصيلها وتصنيف كتّابها . وحتى لا نتوه فى الخلافات على الأسماء وحرصاً على الوضوح فى إشاراتنا ، نستخدم أشهر التسميات على عواهنها ، لا سيما أنها فضفاضة بما يتسع للظاهرة بمعنى عريض .

ـ انظر : حول تسميات مسرح العبث المختلفة :

ليونارد كابل برونكو . **مسرح الطليعة.المسرح التجريبى فى فرنسا** . ترجمة يوسف إسكندر ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ .

جورج ولورث ـ **مسرح الاحتجاج والتناقض** ـ ترجمة عبد المنعم إسماعيل ـ القاهرة مكتبة مدبولى ١٩٨٠ .

انظر ايضا : Martin Esslin, **The Theatre of the Absurd,** Garden City. New York. Anchor Books. 1961.

والواقع أنه لا يوجد اتفاق على المسميات أو التعريفات أو الكتاب الذين يندرجون تحتها . فالأقرب الى الصواب أن نحاول القيام بدراسة تقابلية لبعض النماذج التى نتناولها بالدراسة ، والتى نجمعها تحت مصطلح غير دقيق هو : العبث ، حتى نتبين ما إذا كانت هذه النماذج تشبه جزئيا أو كليا ، النماذج الأوربية ، آخذين فى الاعتبار تصنيف النقاد وتصريحات المؤلف .

٣ ـ انظر : نادية بدر الدين أبو غازى : **قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر** ١٩٥٢ ـ ١٩٦٧ ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٩ .

٤ ـ ل .ك . برونكو (سبق ذكره) ص ١٠ ـ ص ٤٣ .

٥ ـ انظر مثلا : ألبير كامو ـ **أسطورة سيزيف** ـ ترجمة أنيس زكى حسن ـ دار مكتبة الحياة ـ بيروت ١٩٧٩ .

٦ ـ نادية بدر الدين أبو غازى (سبق ذكره) هامش ص ١١٦ .

٧ ـ انظر : Martin Esslin, **Au Dela De l'ABSURDE**

٨ ـ توفيق الحكيم ـ **يا طالع الشجرة** ـ القاهرة ـ مكتبة الآداب طبعة ١٩٧٦ . انظر المقدمة ص ٨ : ٣٢ .

٩ ـ محمد مندور ـ **مسرح توفيق الحكيم** ـ القاهرة ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ بدون تاريخ ـ الطبعة الثالثة .
انظر : يا طالع اشجرة بين الرمزية واللامعقول ص ١٦٧ : ١٦٩ .

١٠ ـ توفيق الحكيم ـ **يا طالع الشجرة** ـ (سبق ذكره) ص ٩ .

١١ ـ انظر مثلا :
خيرى شلبى ـ فى المسرح المصرى المعاصر ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ مكتبة الدراسات الأدبية رقم ٨٢ ـ ١٩٨١ ص ٨٥ .
فؤاد دوارة ـ فى النقد المسرحى ـ القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ بدون تاريخ ـ ص ٤٠٦ .

١٢ ـ توفيق الحكيم ـ **الطعام لكل فم** ـ القاهرة ـ مكتبة الآداب طبعة ١٩٧٦ . ص ١٦٠

١٣ ـ نفسه . ص ١٥٧
انظر كذلك : توفيق الحكيم ـ **ملامح داخلية** ـ القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ ١٩٨٢ حوار مع ألفريد فرج ص ٩٠ ـ ١١٧ . انظر ص ١٠٠ ـ ١٠٤

١٤ ـ محمد مندور (سبق ذكره) ـ انظر : « **الطعام لكل فم** » ص ١٧٧ ـ ١٧٩ « **والطعام لكل فم بين النص والإخراج** » ص ١٨٠ ـ ١٨٣

١٥ ـ توفيق الحكيم ـ **الطعام لكل فم** (سبق ذكره) ص ١٥٧ .

١٦ ـ نفسه ص ١٥٣ .

١٧ ـ صلاح عبد الصبور ـ **مسافر ليل** ـ القاهرة ـ دار الشروق الطبعة الرابعة ـ ١٩٨٦ ص ٥٩ .

١٨ ـ انظر توفيق الحكيم ـ **مقدمة يا طالع الشجرة** (سبق ذكره) كتبت المسرحية عام ١٩٦٤ .

١٩ ـ انظر توفيق الحكيم ـ **الطعام لكل فم** ـ (سبق ذكره) التذييل ص ١٥٣ ـ ١٦٨ .

٢٠ ـ خيرى شلبى (سبق ذكره) ص ٨٦ .
انظر : ميخائيل رومان ـ **الوافد** ـ القاهرة ـ (وزارة الثقافة . سلسلة المسرحية ـ العدد ١١ ـ د . ت)
انظر كذلك : على الراعى ـ **المسرح فى الوطن العربى** (الكويت ـ عالم المعرفة ٢٢٥ ـ يناير ١٩٨٠) ص ١٥١ ـ ١٥٨ .

٢١ ـ نادية بدر الدين أبو غازى (سبق ذكره) ص ١٧٦ .

٢٢ ـ انظر : Eugene Ionesco, **Ce Formidable Bordel!** Gallimard, Paris, 1973
أيونسكو ـ **ماكبث** ـ ترجمة د . هدى وصفى ـ مهرجان المسرح التجريبى الثانى ـ القاهرة ١٩٨٩ .

٢٣ ـ عن ضحايا الواجب انظر . ل . ك . برونكو (سبق ذكره) ص ١٥٤ ـ ١٥٦ وعن الدرس انظر (نفسه) ص ١٢٤ ـ ١٢٦ .

٢٤ ـ انظر : فؤاد دوارة ـ صلاح عبد الصبور والمسرح القاهرة ـ هيئة الكتاب ـ المكتبة الثقافية ـ ٣٦٥ ـ ١٩٨٢ ـ ص ٦٥
انظر كذلك : سمير سرحان ـ **مسافر ليل** ، **الضحية والجلاد** ـ مجلة المسرح ـ القاهرة ـ المجلس الأعلى للثقافة وهيئة الكتاب ـ العدد الخامس ـ أكتوبر ١٩٨١ ـ ص ٣٤ ـ ٣٨ .

٢٥ ـ انظر : فاروق عبد الوهاب ـ من مكتبة المسرح : عرض الليلة نضحك والوافد (مجلة المسرح عدد ٣٢ ـ أغسطس ١٩٦٦ ص ٧٨ : ٨١) .

٢٦ ـ عن جان جينيه انظر : ل .ك برونكو (سبق ذكره) ص ٢٣١ ـ ٢٥١ وعن (الأميرة تنتظر) انظر : لويس عوض ـ **الحرية ونقد الحرية** ـ القاهرة الهيئة العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٧١ ص ١٣٠ وما بعدها .

٢٧ ـ انظر مثلا : شوقى عبد الحكيم ـ **ملك عجوز ومآس أخرى** ـ القاهرة ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ الكتاب الماسى بدون تاريخ ـ وخاصة المقدمة بقلم يحيى حقى عن حوار شوقى عبد الحكيم ص ٧ .
انظر أيضا **رحلة خارج السور** لرشاد رشدى . الأعمال الكاملة ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ـ الفصل الثانى ، المنظر الثانى مثلاً

٢٨ ـ كذلك استلفتت نظر كتاب العبث المصريين تيمات جديدة ولدت تقريبا مع مسرح العبث الأوروبى مثل تضخم الآلات والسلع وسيطرتها وخنقها للبشر . نجد من ذلك شيئا عند ميخائيل رومان . انظر : خيرى شلبى (سبق ذكره) ص ٨٥ .

٢٩ ـ انظر : وليد الخشاب ـ **يا طالع الشجرة والخطابات المتداخلة** ـ أدب ونقد ٦٧ ـ مارس ٩١ ـ ص ١٢٨ ـ ١٣٢ .

٣٠ ـ صلاح عبد الصبور ـ **تأملات فى زمن جريح** ـ القاهرة ـ دار الشروق الطبعة الثالثة ـ ١٩٨١ ـ القصيدة بالعنوان نفسه .

٣١ ـ Martin Esslin, Au Dela De l'ABSURDE (سبق ذكره)

٣٢ ـ انظر عبد المنعم إسماعيل ـ مقدمه كتاب « **مسرح الاحتجاج والتناقض** (سبق ذكره »

٣٣ ـ فؤاد دوارة ـ مسرح ٨٥ ـ دار الغد ـ كتاب الغد ٢ ـ القاهرة ١٩٨٦ « **على سالم يتصدى لهجمة الكلاب المسعورة** » ص ١٧٣ ـ ١٨٣ .

الفعل المسرحى وسؤال الحرية فى مسرح ميخائيل رومان*

حازم شحاتة

١ — مدخل

١ — ١

لابد من طرح السؤال النقدى مرة أخرى على مسرح الستينيات وعدم الاستسلام للإجابات السابقة ، وذلك للوقوف على حقيقة الهالة التى أحاطته بها — ومازالت — كثير من الكتابات النقدية ، التى جعلت من نصوصه نصوصاً مقدسة . إن أول إجراء نقدى فى رأيى يجب اتخاذه نحو هذه المهمة ، هو دراسة الشكل والتقنيات المسرحية المكونة له ، ليس بوصفها دليلاً على مهارة الكاتب من عدمها ، بل من أجل دراسة خطابها الاجتماعى ضمن الرؤية العامة لمسرح الستينيات من ناحية ، ودراسة الأساس الاجتماعى والفنى الذى أنتجها من ناحية أخرى .

وفى إطار مشكلة الحرية ، تناول كتاب المسرح المصرى فكرة العلاقة بين « الحاكم » و « الشعب » ، بعد أن بات واضحاً أن مسافة ما تفصل بين الشعار الذى تطرحه السلطة وواقع « الجماهير » . ورأى كتاب المسرح أن تلك المسافة هى نتيجة انعزال الحاكم عن شعبه . وعولج الأمر على أنّ عبد الناصر زعيم ثورى طامح إلى التنمية والاستقلال عن نظام الرأسمالية العالمية . ولكن المشكلة — فى نظر هؤلاء — كانت فى عدم التحام « الزعيم » بالقاعدة بسبب « الحاشية » التى تحيط به :

« وها هم أولاء مماليكه يحيطون به ، وخلفهم عصبة يدفعون ، لقد عزلوه على قمته ، فليس يرى غير ما يرغبون له أن يرى »[1] .

ومسرحية **الفتى مهران** لعبد الرحمن الشرقاوى هى المسرحية الأساسية التى تكشف عن الوعى الممكن للكتاب فى هذه

---

* ميخائيل رومان (١٩٢٢ — ١٩٧٣) كاتب مسرحى مصرى ، ظهرت أولى مسرحياته (الدخان) على المسرح القومى عام ١٩٦٢ وهو فى الأربعين من عمره ، وخلال أحد عشر عاما كتب سبعة عشر نصا مسرحياً ، لم ينشر منها سوى سبعة نصوص والباقى مازال مخطوطاً لدى الأصدقاء والفنانين والباحثين والنقاد الذين اهتموا بمسرح ميخائيل رومان ، وتعتمد هذه الدراسة على النصوص المنشورة فقط ، ونص واحد غير منشور هو **المأجور**(عام ١٩٦٦) (انظر قائمة المصادر)

الفترة لمشكلة الحرية . فجماعة الفتوة المعارضة ترسل واحداً منها لمخاطبة السلطان مباشرة ، نصحاً ولفتاً إلى الخطر الحقيقى الذى يتهدده ومن ثم يتهدد الأمة :

مهران : قل له . . إن عمالك قد طاردوا الصدق من القلب ، فما عاد لسان ينطلق بسوى الكذب ، وما عاد جنان بعد يهجس بسوى الزيف وهذا كله من حصاد الخوف . هذا الخوف منك ، تجعل الناس كأعواد تردد كل ما ينفخ فيها من عبارات الولاء . إن هذا الخوف منك هو لن يهدم غيرك ، فاعتراض صارخ ممن يحبك لهو خير ألف مرة من رضى كاظم غيظ يرهبك »[٢] .

ذلك الخوف وتلك العزلة هما اللذان يقيم عليهما على سالم مسرحيته الشهيرة **إنت اللى قتلت الوحش** عقب هزيمة يونيو ١٩٦٧ . وقد شكلت بنية :

العزلة ـ القهر ← الخوف ـ الهزيمة .

مسرحياتٍ تاليةً للفتى مهران ، منها : **بلدى يا بلدى** لرشاد رشدى ، **باب الفتوح** لمحمود دياب ، وهى بنية كانت تعالج المشكلة الاجتماعية من منظور أن «الشعب» كتلة واحدة غير متمايزة ، وذات تجانس طبقى يعبر عنه بكلمات مثل الناس ، الجماهير ، الشعب ، يسيطر عليه حاكم وحاشيه[٣] .

ونجد رؤية مختلفة عند كاتب مثل ميخائيل رومان ، ووعياً ممكنا مخالفاً للوعى الممكن الشائع فى كتابات تلك الفترة . ففى **الزجاج** التى كتبت فى أغسطس ١٩٦٧ (وعرضت فى الموسم نفسه بعنوان **العرضحالجى**) نجد أن الهزيمة مرتبطة بصعود طبقة جديدة ، غير وطنية ، مرتبطة بأوروبا ، بل تسعى لأن تكون مصر قطعة من أوروبا . ويدور الجزء الثانى من المسرحية أمام الأوبرا التى بناها الخديوى إسماعيل أول لبنة فى مشروع مصر قطعة من أوروبا . وقد منعت هذه المسرحية بقرار من وزير الثقافة آنذاك[٤] .

١ ـــ ٢

كان الخطاب المسرحى الناتج عن هذه الرؤية يتشكل عبر عدة تقنيات أساسية ، شاعت فى مسرح الستينيات بعد أن ساعدت تقاليد المسرح فى تلك الفترة على شيوعها .

وكانت الخطبة الطويلة المنفردة من أهم هذه التقنيات التى شاعت تحت اسم «المونولوج» ، يلقيها البطل من فوق منصة عالية موجهاً حديثه إلى الجمهور . وكان الإخراج المسرحى لمشهد الخطبة يعتمد على تصدر Foregrou nding[٥] البطل للمنصة ، إما عن طريق المكان بوضعه فى المنطقة الساخنة من الخشبة (كان لبعض المنصات لسان يخترق مقاعد المتفرجين) أو وضعه فى دائرة ضوئية عازلة له عن بقية الشخصيات ، تحدد مجال رؤية المتفرج ، وتقصر رؤيته على البطل وحده . وقد ساعد على كتابة «المونولوجات» تقاليد النجم المسرحى وتمحور المسرحيات حول بطل وبطلة، ثم تقاليد التمثيل الكلاسيكى والمسرح الكلاسيكى التى تدور حول شخصية رئيسية .

وقد كان الخطاب المسرحى هذا غَيْريا ، يحتفظ للكاتب بموقع متميز علوى ، يوجه خطاباً مشوبا بالوعظية والحكمية فى بعض المسرحيات ، ويجعل من البطل ، (الذى هو عادة قناع الكاتب) معلماً وناصحاً للسلطة والجمهور معاً . وقد شاعت ، فى مسرح الستينيات ، تقنيات بريشتية ، مثل الكورس ، والراوى الذى يقدم تعليقاً وشرحاً لأفعال الشخصيات (البطل بالأساس) ، وللسرح داخل المسرح . وهى تقنيات تسمح باتخاذ الموقف الغيرى ، التعليمى ، كما تسمح بخلق قناع للكاتب ليقول من خلاله آراءه المباشرة بعد مصادرة الحريات التى اتسمت بها تلك الفترة ، خاصة حرية الرأى .

ولا نظن أن العودة إلى التراث والتاريخ بعيدة عن تقنية القناع بهذا المعنى وبتلك الوظيفة (كان القناع من التقنيات الأساسية فى الشعر الستينى أيضاً) ، كما لا يمكن فصل تلك التقنيات عن المجال الدلالى للمسرحيات التى استخدمتها ، فالحرية والعدل الاجتماعى والقهر والخوف هى الأفكار الرئيسية التى دارت حولها هذه المسرحيات على اختلاف المعالجات المسرحية لهذه الأفكار . ولكن ليس من الصعب

ملاحظة أن المعالجة كانت تقدم الأفكار المجردة عن طريق الخطاب المباشر أحياناً والميل نحو التصريح بها لفظاً ، فاحتاج الكاتب إلى تقنيات تعينه على هذا التصريح ، مما يتيح لنا وصف هذه الأعمال بأنها مسرحيات مكتوبة قبل أن تكتب .

١ — ٣

لم يكن المسرح الستينى ، ولم يكن المجتمع المصرى فى الستينيات كلاً متجانساً بحيث يمكن الحديث عن رؤية واحدة أو بنية نصية واحدة ناشئة عن بنية اجتماعية محددة يعاير بها الوعى الممكن لدى كتاب هذ الفترة ، وإنما يمكن الحديث عن سمات مشتركة ، آخذين فى الاعتبار المسرحيات والكتاب الذين خرجوا عن الشائع وتميزوا بسمات مغايرة ، مثل صلاح عبد الصبور ، وميخائيل رومان .

فعند ميخائيل رومان لن نجد أى عودة للتراث أو حتى الإحساس بالجو التاريخى (سوى فى مسرحية واحدة هى الليلة نضحك) . فالزمان فى كل مسرحياته هو الآن ، ولكنه يشترك مع مسرح الستينيات فى كون المونولوج إحدى تقنياته الأساسية، فتقنية « المونولوج » لافتة عنده . هذا الاختلاف فى الرؤية مع الاتفاق فى بعض التقنيات ، يجعلنا نتساءل حول خطاب التقنية ، أو عن الكيفية التى تتجلى بها أزمة القيم فى صورة تقنيات مسرحية . إن الخطبة الانفرادية (المونولوج) مثلاً ، تقنية استخدمها المسرح التعبيرى والرومانسى والواقعى ، فهى قديمة قدم المسرح نفسه . ولكن هل تتكرر هى نفسها فى كل مرة ، وتحمل الخطاب نفسه والأزمة نفسها ؟ إن خطاب التقنية — فيما أتصور — لا يرتبط بالتقنية ارتباطاً لا ينفصم ، وإنما يتحدد ذلك الخطاب بشكل بارز تبعاً لوظيفة التقنية داخل نسق أو نظام أو بنية تأخذ عدة مستويات : المستوى الفنى ، والاجتماعى ، والتاريخى ، بحيث تختلف الشحنة الأيديولوچية التى تحملها التقنية عبر تاريخها باختلاف ذلك النسق .

وفى هذه الدراسة محاولة لقراءة الخطاب الاجتماعى لتقنيات المسرح .

٢ — الفعل المسرحى

٢ — ١

تنطلق هذه الدراسة ، إذن ، من أن أزمة القيم لا تظهر فى الحوار المسرحى فحسب بل فى التقنيات والأشكال ، وفى البنى التركيبية للنص . وسنقوم بتحليل هذه التقنيات وقراءة خطابها ، ثم نصوغ فى النهاية مفهوم الحرية ورؤية الكاتب لهذه الأزمة على نحو ما تظهر فى خطاب التقنية .

وسعياً إلى هذا الهدف ، يتأسس التحليل على مفهوم « الفعل المسرحى » . وهو مفهوم يدرس كل علامة مسرحية — بما فى ذلك بنية المشاهدة — باعتبارها شكلاً من أشكال الفعل ، وذلك على النقيض من مفهوم الحبكة التقليدى الذى ينتمى إلى فلسفة ترى الوجود عبر ثنائية الفكرة والصورة ، أو المثال والمادة ، أو الجوهر والماهية، أو المضمون والشكل . إن مفهوم « الفعل المسرحى » يلغى هذه الثنائية ، لأنه لا شيء وراء الصورة (أو أمامها) ، بل هى الفعل ذاته .

والفعل المسرحى مفهوم يرى النص المسرحى على أنه النص الخام الذى يحتاج إلى عملية « سمطقة »[٦] فيقوم القارىء بترميز الكتابة لتحويل الوقائع النصية إلى وقائع مسرحية . وهى عملية إبداعية يقوم بها مبدع العرض المسرحى مثلما يقوم بها قارىء النص . ويظل النص المكتوب / الخام قادراً على توليد أنساق مسرحية (بصرية وسمعية) مختلفة باختلاف القارىء / القراءة .

الفعل المسرحى هو الوقائع المسرحية فى النص ، فكل ما على المسرح « علامة » هى نفسها فعل مسرحى ، إذ لا يجب النظر إلى الفعل المسرحى على أنه « كل » يختزل النص الأدبى إلى معادل أيديولوچى — كما يحذر موكاروفسكى — أو كما ينظر الفعل « الدرامى » دائماً إلى النص المسرحى باعتباره حاوياً لمعنى ثابت ، قار فى النص ، على القارىء أن يبحث عنه ، وعلى المخرج المسرحى الالتزام به على أنه قانون حتمى يفرضه النص . وهذا الفهم للنص خلق مؤسسة أدبية فى النقد المسرحى اهتمت بمضمون العمل مهملة الشكل (مهملة المسرح) . وأخذ النقاد يبحثون عن غاية نهائية يسعى النص

إليها ، ويستعين عليها بالحوار وباقى عناصر الفعل « الدرامى » من حبكة وشخصيات وصراع .. إلخ .

وفى ظنى أن الاهتمام بالكلمة وتقديس دلالتها ، بصرف النظر عن السياق ، يتوازى مع أيديولوچيا مؤسسة سياسية دكتاتورية اعتمدت على زيف الشعار وصدرت « الكلمة » باعتبارها الحقيقة ، دون السماح بتحليل آليات إنتاجها ، واستخدمت اللغة نفسها التى تستخدمها مختلف القوى الاجتماعية والسياسية فى المجتمع المصرى فى الستينيات بحيث ظهرت السلطة الناصرية فى تلك الفترة كما لو كانت تمثل جميع القوى . وكان لابد من محاسبة المبدع على كلمته أولاً قبل محاسبته على فنه ، ومحاكمته على العمل الفنى بوصفه كلاً متماسكاً ، له سلطته ودكتاتوريته التى لا يمكن الخروج عنها .

٢ — ٢

من أجل دراسة الفعل المسرحى فى نص ما نقترح دراسة الوقائع المسرحية فى النص التى نراها متمثلة فى « المنظر المسرحى » ، « النص المرافق » ، « بنية المشاهدة » ، « الإيقاع » ، « خطاب اللغة » ، « الفاعل المسرحى » « الوحدات التركيبية ـ المشهدية » ، « الممثل عليه » .

إن دراسة هذه العناصر باعتبارها تقنيات مسرحية دالة على خطاب الحرية ، يجعلنا نقف على وسائل الكاتب لمعالجة سؤال الحرية ، كما أنه يبعد التحليل عن أن يكون مجرد تحليل شكلى منعزل .

وسيلتنا فى تحليل هذه العناصر ، تحليل العلامات التى يتكون منها العنصر ، على أساس أن « كل ما على المسرح علامة » . وهو قول مأثور فى سيميوطيقا المسرح ولكنه قول يحتاج إلى تفصيل : « فالأشياء لا توضع على المسرح لذاتها أى لمجرد صفتها الأيقونية ، وهى الدرجة التى نسميها الدرجة الصفر للعلامة [٧] « فالأشياء تكتسب سمات خاصة وصفات ومحمولات لا تكون لها فى الحياة العادية »[٨] ، ولكنها فى الوقت نفسه تعتمد على السمات التى يعرفها المتلقى عنها فى الحياة العادية ، لذلك لا يمكننا إنكار هذه الدرجة الصفر ، فوجودها فى عالم النص يعطيها دلالة ، فلماذا لم تكن غيرها الموجودة هنا ؟

وإذا كانت العلامة الواحدة تنتج عدة مفسرات لها حسب موقف المتلقى الثقافى ، فإن ذلك معناه أن المتلقى هو الذى ينتج الدلالة . فإذا كان منتج العلامة يسيطر على وظيفتها الأولى « العلامة المستقلة » فإنه لا يسيطر تماماً على وظيفتها الثانية « التوصيل » (وهما الوظيفتان التى يراهما موكاروفسكى للعلامة) والاهتمام بالوظيفة الثانية « التوصيل » هو هدف تحليل العلامات هنا للوقوف على خطابها .

ولن نقوم بدراسة كل عناصر الفعل المسرحى (لضيق المجال) بل نكتفى بدراسة كل من :

— المنظر المسرحى .
— النص المرافق .
— خطاب اللغة .

٣ — المنظر المسرحى

فى المنظر المسرحى توضع الأشياء على المسرح بصفتها الأيقونية ، ولكنها فى الوقت نفسه لا تكتفى بهذه الصفة ، فصورة الأب المعلقة على الحائط أو طراز قديم لأثاث الغرفة قد تكون علامة على حضور الماضى ، أو دالاً على المستوى الاقتصادى لصاحب المكان . وكتب مبعثرة على المنضدة قد تنتج علامة مفسرة لها صفة المؤشر (إهمال الشخصية) وقد تكون لها صفة الرمز (كفر بالثقافة) وقد يوجه منتج العلامة المتلقى إلى هذه الصفة أو تلك . وقد لا يفعل .

وفى مسرح ميخائيل رومان ، يمكننا معالجة المنظر المسرحى على مستويين :

— المنظر المسرحى علامة كبرى .
— المنظر المسرحى علامات متعددة .

٣ — ١ المنظر المسرحى علامة كبرى .

(ا) المستوى التقريرى .

هو المستوى الأولى للمنظر المسرحى ، الدرجة الصفر للعلامة ، المسئول عن تحديد الأماكن التى تدور فيها الأحداث واختيار مفرداتها ، وهو اختيار دال على وعى الكاتب ولا ينجو من الأيديولوچيا .

وبمتابعة الأماكن فى المسرحيات سنلاحظ أن المكان المسرحى مكان خاص فى البداية سرعان ما ينتقل إلى مكان عام . فالزجاج تبدأ فى شقة حمدى ثم تنتقل إلى الشارع ، وفى إيزيس حبيبتى نبدأ بشقة حمدى أيضاً ، ثم مكاتب العمل ، ومن بيت فريدة إلى مكتب رجل المخابرات ، وفى الليلة نضحك نبدأ من غرفة السلطان إلى حديقة القصر ، ومن بيت علاء إلى الحديقة نفسها .

ويصف المنظر المسرحى فى هذه المسرحيات عدة أماكن يمكن تقسيمها إلى : مكان المشكلة ، مكان الحل (حيث المواجهة والتجربة والاختبار) وعلى مستوى الفعل المسرحى ينتقل البطل من مكان المشكلة إلى مكان الاختبار أو مكان الحل (كما تظنه الشخصية) لاختبارقدرتها على الفعل ، من مكان الفكرة إلى مكان الفعل . ففى الدخان نبدأ بشقة حمدى أيضاً ، ومن غرفة نومه نتعرف مشكلة حمدى : تدخل الآخرين فى حياته ، إحساسه بالضياع وعدم وجوذ مستقبل ، إحساسه بالتشيؤ بعد أن أصبح مجرد سلعة فى شركة الأحماض الكاوية ، فيلجأ إلى المخدرات ، حيث يمثل له الحصول على الأفيون هدفاً يومياً بديلاً عن أحلامه التى انهارت . تنتقل الأحداث إلى مكان آخر هو مغارة تاجر المخدرات حيث يمارس حمدى حريته (مكان الحل) وهو فى الوقت نفسه مكان الاختبار ، حيث ترر حمدى أن يملك إرادته ويتخلص من تاجر المخدرات ، ولكنه بمجرد أن يصل إلى هناك يعطى تاجر المخدرات أداة القتل . والمغارة التى كفت عن أن تكون مكاناً للحل تحولت إلى مكان التجربة حيث يدخل حمدى فى مواجهة مع تاجر المخدرات ، بعد أن رفض حمدى أوامر تاجر المخدرات بالزواج من تاجرة مخدرات يكون حمدى ستاراً لها . ويستمر حمدى على موقفه برغم العنف والاعتداء البدنى عليه . وهى تجربة مهمة أعادت لحمدى جزءاً من إنسانيته ، ساعده على مواجهة انسحاقه أمام المخدرات .

وفى الزجاج يمثل الشارع مكان الاختبار حيث أراد حمدى أن يكتب شكوى ضد الفساد فى المصلحة الحكومية التى يعمل بها ، فيعود إلى البيت مبكراً ، ليجد زوجه مشغولة بإعداد البيت لاستقبال صديقاتها من نساء « الطبقة الجديدة » كما يصفهن حمدى . وعندما يكتشف أنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً فى البيت ينزل إلى الشارع « لا . لا واضح مااقدرش أعمل حاجة هنا » ، . . « لا لا جوا البيت مش ممكن ، الشارع أحسن » (المصدر ـ ص ١٥٩) وفى الشارع يتجمهر الناس حوله وهو يجادل العرضحالجى فى كتابة شكوى عامة ، ويفشل فى إقناع الجماهير بقضيته فتسخر منه . ويظل الأمر على هذا الحال إلى النهاية ، ويتحول الشارع إلى سجن كبير ، وخطوط التواصل مقطوعة ، ولكن حمدى يدخل تجربة عنيفة لقيادة الجماهير ، يستطيع بعدها أن يجد لغة مشتركة بينه وبينهم .

وفى إيزيس حبيبتى يقرر حمدى وهو فى شقته مواجهة مؤامرة سرقة المال العام التى يدبرها مجلس إدارة المصلحة الحكومية ، وتساعده زوجه جمالات فى اتخاذ ذلك الموقف الثورى « لا تبدأ بالمساومة ، البطولة لازم تكون مطلقة والاستشهاد كامل لازم تأخذ موقف إن شاء الله يكون الثمن إعدام . . » (المصدر ـ ص ٧٠) ثم نتنقل إلى مكان المواجهة ، الاختبار ، التجربة ، الحل . حيث ينجح حمدى فى مواجهة مجلس إدارة المصلحة ، ويصر على رأيه فى عدم التوقيع على القرار الذى يصنع المؤامرة . ولكن الأمر يصعد للسلطات العليا فينتقل إلى مستوى أعلى ، ومكان آخر ، واختبار أقسى ، وتجربة أعنف . إنه مكتب رجل المخابرات . وهنا ينهار حمدى ، ويفشل فى الاستمرار على موقفه فتنتهى علاقته بزوجه .

ويظن حمدى فى المسرحيات السابقة أنه حر يفعل ما يشاء ، يقرر ذلك وهو فى شقته ، ثم يتم اختباره بالانتقال إلى مكان المواجهة ، أو ينتقل هو إلى مكان الحل حينما يكون فى موقف الباحث عن الحرية ، ويخوض تجربة حقيقية لاختبار ذلك الحل . ويقف فى مواجهة حقيقته بين القول والفعل . وعادة تنتهى المسرحيات بأن الحرية فعل قول فقط ، وليست فعل ممارسة ، وهى أول صيغة من صيغ سؤال الحرية عند ميخائيل رومان .

(ب) المستوى التضمينى

للمنظر المسرحى وظيفة تضمينية ؛ علامة لها صفة المؤشر ، فى كثير من مسرحيات ميخائيل رومان ، فهى مؤشر للمكان اليومى / المعيشى لفرد الطبقة الوسطى سواء فى البيت أو فى العمل .

وفى مسرحيات الدخان والزجاج وإيزيس حبيبتى والخطاب والمأجور ، يصف المنظر المسرحى مكان البيت أو العمل وصفاً تفصيلياً ، باعتباره مكان الحلم / المشكلة ، مكان حياة حمدى ـ بطل هذه المسرحيات ـ الذى هو مثقف برجوازى صغير يحلم بالحرية ، ويداخله فعل الثورة ولكنه مؤجل دائماً . ويحرص المنظر المسرحى على رسم صورة دقيقة لمكان المعيشة . ففى « الدخان » ، أولى مسرحيات الكاتب ، نجد هذا الاهتمام بمكان الحياة اليومية .

إن مكان البيت فى شارع ضيق وأصوات الباعة والجيران مسموعة . والمكتب الذى ليس سوى منضدة والكليم القديم والدولاب القديم ، وغرفة الجلوس التى بها « طاقم طراز قديم » ، والأثاث « كله من الطراز الذى كان سائداً فى بيوت صغار الموظفين منذ عشرين أو ثلاثين عاماً » إشارات لبيوت الطبقة الوسطى فى الستينيات والشريحة الصغرى منها بالتحديد . وفى الزجاج يصرح الكاتب بهذا البعد الاجتماعى للمنظر المسرحى منذ البداية :

صالة بيت من الطبقة الوسطى ، ولكن قطع الأثاث القليلة المتناثرة توحى بوجود تطلعات طبقية لدى أصحاب هذا البيت ، المكان خال فيها عدا مكتب ـ هو منضدة صغيرة ذات أربعة أرجل عارية من كل شىء ، وقد وضع فوقها المكتب الذى ينبغى أن يكون أمامها

(الزجاج ـ المصدر ص ١٤١)

وفى إيزيس حبيبتى يجمع الكاتب بين البيت والعمل ، فيصف لنا المنظر المسرحى أماكن شقة حمدى ، مكاتب الموظفين ، مكتب رجل المخابرات ، منزل الراقصة « بيت فريدة ـ بيت عصرى جداً » (إيزيس حبيبتى ـ المصدر ص ٣٧) .

وفى « الخطاب » ، نحن فى بيت « هو » حيث يجلس وأصدقاؤه كل ليلة يلعبون الورق على « مائدة نحيفة القوام » و « المقاعد قديمة ونحيفة ، ولولا الحذر عند استعمالها لتحطمت منذ زمن بعيد » (الخطاب ـ المصدر ص ٩٠) .

أما فى المأجور فالمنظر المسرحى يضع ثلاثة أماكن على الخشبة ، وهى مكاتب العمل فى مصلحة حكومية ، ويشكل الخشبة من ثلاثة مستويات : المستوى الأول هو مكاتب الموظفين حيث مكتب حمدى :

أما المستوى الثانى فهو مكتب مدير الإدارة :
مكتب ضخم عليه تليفون ومقعد بذراعين ، والمكتب يتميز عن المكاتب الموجودة فى مقدمة المسرح بسيقانه المستديرة الغليظة .
أما المستوى الثالث فهو مكتب المدير العام :
مكتب فاخر وعدد من التليفونات ودولاب حصيرة .

والتفاوت بين المستويات الثلاثة واضح من وصف الأشياء ، أو من الصفة الأيقونية لها ، بصفتها ممثلة لأشياء خارج المسرح لا أكثر ، ويقارن المتلقى (المتفرج) بين صفاتها الفيزيقية فينتج دلالة التفاوت الطبقى . أما قارىء النص فإن الكاتب يوجهه إلى هذا التفاوت فى تعليق مباشر « **وقد يكون خلاف ذلك ولكن العلاقة الطبقية بين الوحدات الثلاثة ينبغى أن تكون واضحة** » . (المأجور ـ المصدر ص ١) وهى فى الوقت نفسه إشارة للمخرج لتحويلها إلى معادل بصرى .

المنظر المسرحى إذن ـ فى مستواه التضمينى ـ يشير إلى الطبقة الوسطى وتفاصيل أماكن معيشتها اليومية ، فهو ليس ذلك المكان المقدس الذى احتفل به معظم المسرح الستينى « ساحة قصر ، صالة الحكم ، جرن القرية .... إلخ » . إذ يصاغ الفعل من مفردات الحياة اليومية (أثاث الغرف ، أدوات الطعام ، موائد الطعام والمكاتب ، الكتب ، الصور العائلية ، الأجهزة الكهربائية ، الدوسيهات ، الحضور والانصراف ، التقارير الإدارية ، ....) حيث المشكلة هى مشكلة فرد ، أو لنقل تجليات المشكل العام على حياة الفرد . المنظر لا يبدأ من القضية الكبرى ، أى الفكرة ، بل من مشكلات حياتية دالة على المشكلة الكبرى . يبدأ من الواقعة اليومية ، فى رؤية مادية ، غير مثالية ، مخالفة لمعظم المسرح الستينى . وتلك هى التقنية الرئيسية التى يتميز بها كاتب مثل ميخائيل رومان فى صياغته لسؤال الحرية .

(جـ) المستوى الأيديولوچى

فى هذا المستوى تعمل العلامة بصفتها رمزاً (بالمعنى السيميوطيقى) يتم التعاقد بشأنها بين منتج العلامة ومتلقيها من أجل إعادة إنتاجها مرة أخرى فى فكرة . وفى هذا المستوى لا يقوم المنظر المسرحى ـ على الأقل فى المسرحيات التى ندرسها ـ بمهمة التعاقد بمفرده ، بل من خلال علاقته بباقى عناصر الفعل المسرحى ، ولكنه يرشح مبدئياً لهذا التعاقد ، وتحاول عناصر الفعل المسرحى تأكيده (أو نفيه !) ففى المأجور يؤكد المنظر المسرحى التفاوت الطبقى (كما سبق) من خلال العلاقة المكانية بين المستويات الثلاثة « المهم أن الشكل الهرمى للمسرح يستحسن أن يكون واضحاً » . (المأجور ــ المصدر ص ١) وفكرة الهرم الطبقى هى إحدى الأفكار الرئيسية التى تصوغ الفعل المسرحى فى مسرحية « المأجور » . وهى أيضاً أحد مظاهر مشكل الحرية ، إذ يصطدم حمدى بكونه موظفاً صغيراً ليس لرأيه قيمة ، وأنه ليس حراً فى اتخاذ أى موقف من قرار مدير الإدارة الذى يدعو فيه الموظفين إلى التبرع بجنيه واحد لإقامة حفل تكريم للمدير العام المعار لدولة عربية ، وأن للسلم الطبقى مدخلاً كبيراً من الجهاز البيروقراطى للدولة ، حيث تحول معظم أفراد الطبقة الوسطى إلى موظفين . وأصبحت الثقافة الرفيعة لبعضهم مجرد حلية زخرفية لا تفيد كثيراً (بل تضر أحياناً) فى الصراع على الصعود إلى قمة الهرم . وفى نهاية الأحداث ، ومع هزيمة حمدى ، يصعد حمدى إلى المستوى الثالث :

حمدى : . . . (يبدأ فى الصعود) لابد من الهرم وإن طال العناء . (يصعد) خطوة ورا خطوه بعينيك ورجليك وضوافرك واسنانك . بالنفس مقطوع والقلب مليان رعب لازم توصل وموش مهم دمك يسيل ولا مهم كمان تقع من فوق الرمال جريح . . آه . . آه (يقف فوق مكتب المدير العام) آه المنظر رائع . من فوق الهرم الأشياء والأشخاص . تبدو صغيرة . وعديدة . وحقيرة . . . .

(المأجور ــ المصدر ص ٧٧)

وتشكيل الفراغ المسرحى على صورة هرم هو أحد مستويات فكرة الصعود الطبقى . ويضيف المنظر المسرحى للتشكيل بعداً آخر هو العلاقة بين قمة الهرم وقاعدته . فمعظم الأحداث تدور فى المستوى الأول ، ولكن ذلك لا يلغى وجود باقى المستويات . وينص الكاتب على ارتباط أجزاء الهرم بعضها ببعض ، ويضع الحلول البصرية التى تنتج المعنى الأيديولوچى للمنظر المسرحى :

. . . . ويبدو لى أنه من الممكن أن يكون جميع أبطال المسرحية فى المسرح لا يغادرونه قط ، فيرفع الستار عنهم جميعاً وتنتهى فى وجودهم جميعاً كتعبير عن ارتباطهم معاً بمصير مشترك ، وفاعليتهم جميعاً فى بعضهم البعض من البداية إلى النهاية .

(المأجور ــ المصدر ص ١)

وفى الوافد يصبح المكان استعارة كبرى لفكرة الدولة الشمولية ، فالمنظر المسرحى يصف لنا لوكاندة متسعة ، فسيحة ، تعبيراً عن نفسية الوافد أو تصوره عن المكان .

فالمكان يتشكل حسب نفسية الوافد ، وهو الموقف النفسى الذى يبدأ به الوافد تجاه المكان ، ولكنه يكتشف فى النهاية أن المكان سجن كبير ، فالعناصر المسرحية الأخرى تنفى العلامة المفسرة للمنظر المسرحى (الاتساع) ، وهو الموقف النفسى الذى يجعل الوافد يظن أنه يتصرف بحرية فى المكان ، وأن كل من فى المكان تحت أمره ، فيختار المائدة التى يجلس عليها ، ويختار نوع الأكل الذى يحبه ، ثم يكتشف أن ذلك كله ليس متاحاً ، وأن شروطاً أخرى وضعتها اللوكاندة لنزلائها ، فالوافد هنا (واسمه حمدى أيضاً) عكس حمدى فى المسرحيات السابقة ، فهو هنا لا يعى بمكان المواجهة والاختبار ؛ مكان التجربة . إنه يدخل المكان باعتباره مكان الحل / الحرية فيكتشف أنه المشكلة . واللوكاندة ، بما أنها استعارة لنظام الدولة الشمولى ، فإنها تشيّىء العاملين فيها ، فالمسئول والخبير لا يعملان شيئاً سوى الضغط على زر فى مقابلة بين

الدولة والآلة (آلة الدولة من التعبيرات الماركسية الشهيرة) والوافد لا يعى هذا القانون بل يسخر منه :

الوافد : (بدهشة شديدة) بتدوس على زرار ؟
المسئول : (بكبرياء) أيوه .
الوافد : (ساخراً) ودى مسئولية ضخمة جداً .
(الوافد ــ المصدر ص ١٤١)

وعدم معرفة الوافد بقانون اللوكاندة هو الذى يحرمه من الطعام ، وهو الذى يفقده حريته . فاللوكاندة هنا ليست اللوكاندة الواقعية ، ولكنها لوكاندة خاصة بميخائيل رومان . وبالفعل فإن اسم اللوكاندة الذى يرد على لسان الشخصيات هو (لوكاندة ميخائيل رومان) .

(الوافد ــ المصدر ص ١٥٨)

هذه اللا مبالاة وعدم الرضوخ لقانون لوكاندة ميخائيل رومان ، مع تناسى اللحظة التاريخية وشروطها ؛ هو إحدى الصيغ التى يطرحها مسرح ميخائيل رومان لسؤال الحرية . ففى الخطاب نجد الموقف نفسه « غرفة فسيحة الأرجاء نظيفة ، وليس بها إلا مائدة نحيفة القوام حولها خمسة مقاعد يجلس عليها (هو) والأربعة الآخرون وهم يلعبون الورق » . (الخطاب ــ المصدر ص ٩٠) وتتحول هذه الغرفة إلى سجن فى نهاية المسرحية ، بعد أن يضرب « هو » بالقانون والتحذيرات عرض الحائط . والقانون الذى يرفضه هو أن الأحلام ، يجب أن تكون « شرعية » كما تخبره خادمته .

فى إيزيس حبيبى و الخطاب و الزجاج يسقط الكاتب فكرة ألفة المكان الخاص ، وأمن المكان الخاص ، وفكرة أن البيت هو مكان الراحة والسكون . فحمدى فى الزجاج يطرد من بيته . وفى الخطاب يصبح أصدقاؤه وخادمته أعوان القوة المجهولة صاحبة السلطة ، وفى إيزيس حبيبى يشتط حمدى وجمالات فى تصورهم لقوتهم وإمكاناتهم فى اتخاذ موقف ثورى (ولا ضرر من الشطط طالما هما فى بيتهما) ، ولكن المشهد ينتهى برعب الاثنين عندما يدق جرس الباب :

جمالات : حد سمعنا . . اطفى النور (الجرس مستمر) .
حمدى : اطفيه أنت .
جمالات : إنت خايف .
حمدى : أيوه خايف . . اطفيه رُوحى .
(تسرع إلى مفتاح النور وتطفىء النور) .
(إيزيس حبيبى ــ المصدر ص ٧١)

وتيمة المكان المراقب ، وأن كل ما يقال تسمعه أو تعرفه الجهات المسئولة ، أو السلطة ، تيمة متكررة فى مسرح ميخائيل رومان . ففى مسرحية الخطاب :

الثانى : أنا أراهن كل كلمة بتتقال هنا بتوصله .
الثالث : يمكن قاعد دلوقت حاطط رجل على رجل بيسمع كل كلمة .
الرابع : ويمكن بيتفرج علينا ، شايفنا . حوالينا بيسجل .
(الخطاب ــ المصدر ــ ص ١٠٢)

والتيمة نفسها فى إيزيس حبيبى ، كما يدل الحديث السابق بين حمدى وجمالات ، وفى « المأجور » ، هناك دائماً جاسوس للمدير العام . وهى تيمة تحول المكان إلى سجن مادى ومعنوى .

إن تحول المكان الخاص إلى سجن مادى أو معنوى هو إحدى صيغ سؤال الحرية فى مسرح ميخائيل رومان . فالأماكن الخاصة (غير المقدسة) التى يبدأ بها معالجة مشكل الحرية ليست فقط إشارة اجتماعية إلى الشريحة أو الطبقة التى تطرح السؤال ، ولكنها أيضاً سجن الفرد صاحب السؤال . وهو أحياناً لا يبرحه (كما فى الوافد والخطاب) ويقبض عليه وهو مازال فى مكانه .

٣ — ٢ المنظر المسرحى علامات متعددة

(ا) النافذة

تقسم النافذة المكان إلى داخل وخارج ؛ إلى مكان محدود وفضاء . وهى فتحة فى جدار يطل منها الشخص على العالم الخارجى .

وتتكرر النافذة فى وصف المنظر المسرحى عند ميخائيل رومان فى أكثر من مسرحية بحيث تشكل عنصراً أساسياً فى المنظر المسرحى . فى الوافد مثلاً :

نافذة زجاجية عريضة جداً تحد المسرح من خلف .
(. . . . .) فى الخلفية وراء النافذة الزجاجية جبل مكون من عدة تلال يضاء بعشرات المصابيح الصغيرة ، وربما يتوهج جزء منه بوهج أحمر . النافذة عليها ستائر ڤينيسيا التى يمكن أن تفتح وتغلق بحبل يتدلى إلى جانب النافذة .

فالداخل هو اللوكاندة ، والخارج هو المجتمع الذى لا ينتمى إليه « الوافد » ، آلاف من الرجال الذين يعملون فى الجبل ويتناولون طعامهم ، فى ورديات ، داخل اللوكاندة . إنه يظن نفسه خارج هذا القانون ، حيث الطعام « باللستة وبالدور » ، فهو يريد طعاماً متميزاً برغم أنه ليس عضواً فى اللوكاندة .

والنافذة عريضة جداً تحد المسرح من الخلف ، ودائماً نرى الجبل وعشرات المصابيح الصغيرة أثناء الحوار ، ويفرض الواقع نفسه دائماً لنرى الوافد فى مقارنة معه ، لأنه دائماً خارج هذا الواقع ، وهو أحد أسباب فقده لوجوده ، حيث تنتهى المسرحية بأن يسمع العبارة التى تقال للمحكوم عليه بالإعدام :

الوافد : واحد بيقول لى نفسك فى إيه ؟ لا . . أنا مش
عاوز أموت .
(الوافد — المصدر — ص ١٧١)

وفى الخطاب « توجد نافذة فى خلفية المسرح نافذة بلا أبعاد واقعية فهى عريضة جداً ومرتفعة جداً وعندما تفتح تغطى السماء خلفية المسرح » .

إن الخارج هنا حلم بعيد ، حلم غير واقعى . ليس الخارج سوى السماء ، وليس ثمة عناصر واقعية طبيعية . وذلك إشارة لانفصال (هو) عن الخارج . إن (هو) لا يخرج من غرفته ، ويقبض عليه وهو مازال يحلم بلا حدود داخلها ، ودون إدراك لشروط الواقع .

وفى الدخان لدينا نافذتان : الأولى « نافذة فى اليسار تطل على شارع ضيق ، يمكن أن يسمع منه أصوات الجيران والباعة . والثانية نافذة خلفية عليها ستارة قديمة ، وعند فتحها يرى برج التليفزيون فوق المقطم . إنها حركة الخارج التى تضغط على الشخصية ، فحمدى « الدخان » يرفض كل الأساليب التى تقهره كى يكون الشخص الذى يريدونه ، ولا يريد هو أن يكونه .

إن « النافذة » تحدد العلاقة بين الداخل والخارج فى هذه المسرحيات ، وتدل على حركة الفعل ، فبينما تكون الحركة فى الخطاب فى اتجاه (داخل — خارج) أى حركة انفجار ، فإنها فى الدخان فى اتجاه (خارج — داخل) أى حركة ضغط . وفى الخطاب ينفجر داخلُ الشخصية طارحاً أحلامه وماضيه ، بينما فى الدخان تسلم الشخصية منذ البداية بالضياع ولا جدوى الحلم بسبب ما يحدث فى الخارج . وفى الوافد فإن النافذة تقيم مقارنة ، دائماً ، بين الداخل والخارج ، وهى المقارنة التى تتكرر كثيراً فى الحوار لكشف موقف « الوافد » المنفصل عن الزمان والمكان .

(ب) المنضدة

والعلامة الأولى التى تقابلنا عند فتح الستار فى مسرحيتى « الزجاج » و « الوافد » هى المنضدة . بالتحديد المقابلة بين منضدتين ، ففىّ الزجاج :

المكان خال فيما عدا مكتب — هو منضدة صغيرة ذات أربعة أرجل عارية من كل شىء وقد وضع فوقها

المقعد الذى ينبغى أن يكون أمامها . منضدتان أخريان فى مثل مستواها وقد غطيت كل منها بمفرش أنيق جداً . على الأولى زهرية ضخمة من النوع الرخيص وعلى الثانية تمثال المفكر .

(الزجاج ــ المصدر ص ١٤١)

الأولى معطلة عن العمل (مغلقة) بعد أن وضع فوقها المقعد ، أما الثانية التى تحمل تمثال المفكر فيتم استبدال وظيفتها بعد قليل أثناء إعداد المنزل لاستقبال الطبقة الجديدة .

إن عالماً قديماً يتم استبعاده . وهنا بالضبط يكمن معنى السجن ، إذ يتم طرد حمدى من الشقة لأن زوجه فريدة مشغولة بإعداد المكان . والعودة إلى العالم القديم ؛ عالم الكتابة والفكر هو المستحيل بعينه .

حمدى : وأنا سايب الشغل الساعة عشرة مخصوص عشان آجى واقعد هنا . فى المكان دا بالذات .

فريدة : **(وكأن هذا هو المستحيل نفسه)** إياك تكون ناوى تكتب !

(الزجاج ــ المصدر ص ١٤٤)

حمدى : **(يصرخ)** بترمى الورق على الأرض ليه ؟

فريدة : دى زبالة .

(الزجاج ــ المصدر ص ١٤٤)

وفى **الوافد** نجد المقابلة نفسها بين منضدتين ، ولكن المنضدتين صالحتان للعمل ، فالمسرحية مقابلة بين موقفين (كما لاحظنا عند تحليل النافذة) المنضدة الأولى **« مائدة عليها مفرش أبيض وأدوات طعام لامعة جداً وأنيقة جداً »** . أما المنضدة الثانية فهى **« قريبة منها ولكن ليس عليها أدوات طعام على الإطلاق ، إنها مائدة عارية وليس عليها مفرش أبيض »** (الوافد ــ المصدر ص ١١٧) . والوافد يجلس على المائدة الأولى ، إنه يظن أنها المائدة اللائقة به ، أو أن من حقه أن يأكل فى اللوكاندة ، ويختار المائدة التى عليها أدوات الطعام ، ولكن لأنه ليس من أعضاء اللوكاندة يتم نقله إلى المائدة الثانية العارية .

وفى المأجور سنجد التفاوت بين المكاتب الثلاثة تفاوتاً طبقياً ، أدى إلى التشكيل الهرمى لخشبة المسرح ، كما لاحظنا فى تحليل المستوى الأيديولوجى للمنظر المسرحى .

وأحياناً تكون المنضدة إشارة إلى المستوى الاقتصادى للشخصية ، فالمكتب الذى تقرأ عليه الشخصية وتكتب ليس مكتباً بالشكل المتعارف عليه ، فهو ليس أكثر من منضدة ذات أربعة أرجل ، كما فى **الدخان و الزجاج** .

ولا يمكن تحديد وظيفة العلامة المنفردة فى المنظر المسرحى ، أو صفتها السيميولوچية ، إلا من خلال دورها فى الفعل المسرحى ، ذلك لأنه لا يوجد شىء على خشبة المسرح مصادفة . وكذلك لا توجد صفة واحدة للعلامة ، التى يكسبها السياق صفتها السيميوطيقية.

٤ ــ النص المرافق :

يقوم النص المرافق للحوار بدور مهم فى إنتاج الفعل المسرحى ، النص المنتج للعلامات البصرية والسمعية التى تتجه إلى القارىء ، ويحدد علاقة الممثل بالفضاء المسرحى . وعادة يكتب هذا النص المرافق بطريقة تميزه عن النص الحوارى ، كأن يكتب بين قوسين أو ببنط أصغر ، أو ببنط أسود ، أو يجمع بين هذه الطرق . ويعتمد ميخائيل رومان على هذا النص اعتماداً كبيراً فى صياغة فعله المسرحى ، فلا يمكن إغفاله وإلا نكون قد أغفلنا نسقاً مسرحياً أساسيا من أنساق الفعل المسرحى فى صياغة السؤال الرئيسى فى هذه الأعمال . فهو نص ينتج معنى قد لاينتجه النص الحوارى ، كما أن معنى النص الحوارى لايكتمل دون النص المرافق له .

ولا يقتصر النص المرافق فى مسرح ميخائيل رومان على وصف ردود أفعال الشخصية أو حركتها ، وإنما يشير كذلك إلى طبيعة الأداء ، ويهتم بالتعليق على موقف الشخصية ، ويشرح أسباب أفعالها ، وأحيانا المغزى من كل مايدور على المسرح . فهو نص موجه أساساً إلى خشبة المسرح . فالجملة

الحوارية تحتاج إلى نص مرافق يعطيها نغمتها ونبراتها ، والمكان الذى تقال منه على خشبة المسرح ، حيث يقوم النص المرافق بتقسيم الفضاء المسرحى عن طريق الإضاءة وحركة الممثل .

وتواجه الشخصية صاحبة سؤال الحرية قوة مانعة لحريتها ، هذه القوة ليست حاكما أو فرداً أو ملكاً طاغية ، وما إلى ذلك من التنميط والتجريد الذين مارسهما المسرح الستينى ، ولكنها مؤسسة منظمة تسعى للسيطرة ، واعية بدورها مدركة للأخطار التى تهددها ، تقوم بدراسة الشخصية المعارضة لها دراسة عميقة ، تسعى لإدماجها فى منظومتها (أو عقابها الذى يصل إلى حد الموت) .

والشخصية صاحبة السؤال لها أكثر من موقف تجاه هذه المنظومة ، فهى فى الوافد لاتدرك طبيعة القانون ، وعندما تدركه لاتوافق عليه ، لأنها دائما مندهشة وتفاجئها الأحداث والآراء التى تسمعها دائما . أما فى الدخان فهى تعرف جيداً قانون الواقع وترفضه وتسعى لخلق قانونها الخاص ، ولكنها تفشل فتنسحب وتنزوى . وفى الخطاب يداعب البطل الحلم بالحرية ، ولكنه يخاف من القوة المواجهة التى يعرف أن ممثليها معه فى المكان نفسه (أصدقاؤه الأربعة وخادمته) ، وفى «ليلة مصرع جيفارا العظيم» يعرف الفتى أبعاد المعركة ويصر على خوضها حتى لو كان الموت هو ثمن هذه المواجهة . وفى الزجاج يدرك البطل أعداءه ، ولكن مشكلته هى عدم تواصله مع القوى المساعدة التى لجأ إليها (الجماهير) .

وبصفة عامة ، يمكن قراءة ردود أفعال هذه الشخصيات فى مقارنة مع ردود أفعال الشخصيات التى تواجهها فى صورة ثنائيات متعارضة هى :

انفعال ـ عدم انفعال
حيوية ـ جمود وآلية
اندفاع ـ برود
مقاطعة ـ صمت
سريع ـ بطىء
تردد ـ فورية
صراخ ـ هدوء
خوف ـ اطمئنان
اندهاش ـ معرفة

ولابد أن نأخذ فى الاعتبار تبادل المواقع ، أحيانا ، حسب سياق الأحداث فى المسرحية وحسب طبيعة الشخصيات .

كما أن هذه الثنائيات ليست مطردة فى كل المسرحيات ، إذ يتحدد رد الفعل حسب موقف الشخصية من القوى المعادية لها ، المانعة لحريتها .

وفى الوافد يشيع رد فعل (بدهشة) أكثر من أى مسرحية أخرى ، بينما لانجد الدهشة فى مسرحية كاملة مثل الخطاب إلا مرة واحدة ، بينما تشيع فى الخطاب ردود أفعال أخرى مثل (صارخا) و(خائفا) بدرجاتها المختلفة .

ولا تجعل هذه الثنائية من الأداء الصوتى والحركى سياقا مطردا حسب هذه الثنائية ؛ بمعنى أن الشخصيات قد لاتلتزم بهذه الثنائية ، أثناء المسرحية ، إذ يحيل الالتزام الأداء إلى أداء مدرسى ، والحركة إلى تناظر هندسى صارم ، يقتل الحيوية على خشبة المسرح ، ففى الخطاب يصف النص المرافق الأصدقاء الأربعة بأنهم :

> لاينفعلون قط وحركاتهم بطيئة وخطواتهم محسوبة إلا فى لحظة واحدة هى لحظة الشنق ـ وكلما قلت فاعليتهم وضعف حضورهم على المسرح كان ذلك أفضل .
> (الخطاب ـ المصدر ص ٩٠)

ولكن حركة الأحداث فى المسرحية لاتلتزم بذلك التوجيه التزاما أعمى، ففى الخطاب ـ غير لحظة الشنق ـ يكون حضور الأربعة قويا ، يحتل مكانا مهما من الفراغ المسرحى ، ولكن المقصود من هذا التوجيه هو السمة العامة لطبيعة أداء الشخصيات .

وفى الوافد كذلك نلاحظ أن المندوب يندهش فى البداية ، والخادم والخبير والمسئول يقاطعون الوافد أحيانا ، وينفعلون أحياناً أخرى انفعالا حقيقيا . ولكن ذلك لايمثل نسبة كبيرة فى المسرحية ، إذ إن الغالب على أدائهم الحركى والصوتى هو الهدوء والثقة والآلية وعدم الانفعال . كما يبرز ذلك فى نهاية المسرحية عندما يكتشف الوافد أنه مقدم على الموت ، فيخبرنا النص المرافق بأن «الجميع» يتأملون دون حركة ـ يزداد عنفه ، ورعبه يصل إلى أقصى حد» . وهى النهاية التى

تتصاعد على هيئة «كريشندو» ، بينما لا أحد يتكلم أو ينفعل كما يخبرنا النص المرافق .

وفى الخطاب وصف مفصل لحركة الشخصيات وأدائها ،

فالنص المرافق يقول عن أداء «هو» :

وهو لايغير أداءه قط فى المسرحية إلا حينما يرتد طفلاً مذعوراً عندما يواجه الموت ، ولكن للحظة قصيرة سرعان ماتمر وينساها هو ولاتترك فيه أى أثر ، ومعنى هذا أنه عندما يؤدى دور الأب يؤديه دون أى تغيير ، رغم المخاطرة يتصور البعض أن هذا تلميح بوجود علاقة الابن ــ الأم ، لأن عدم تغيير الأداء يراد منه التأكيد على معادلة أساسية فى المسرحية نقول إن الأب = الابن تماما وأن المشاكل التى يواجهها الابن هى نفس المشاكل التى واجهها الأب وإنْ اختلفت الصورة الخارجية .

(الخطاب ــ المصدر ــ ص ٩٠)

والأداء الصوتى الذى يراد تثبيته هو الأداء الصوتى المرتبط بانفعالات (صارخا وخائفا) أى ذلك الإيقاع الناشىء من الانفجار والانكماش ، كذلك الأداء الحركى الموازى له وهو الأداء الذى يجمع حركة القط (الانقضاض) وحركة الفأر (الهروب والذعر) كما يخبرنا النص المرافق فى أول المسرحية .

«فيه ملامح من حركة الحيوانات بصفة عامة كحركة القط عند الانقضاض أو الفأر عند الهروب»
(الخطاب ــ المصدر ص ٩٠)

أما أداء الشخصيات الأربع ، فهو أداء يجمع بين الآلية والهدوء الذى ينبىء عن معرفة بما سيحدث .

«فى أدائهم يبدون كأنهم يقولون كلاما محفوظا قالوه قبل ذلك بترتيب معين وأداء معين . وهم لذا يتبادلون النظرات باستمرار كمن يدبرون خططا دون أن يدرى الآخرون ، لذا فهم فى حالات توجيههم الحوار بطريقة معينة لايبدو عليهم أى اهتمام خاص بما يفعلون» .
(الخطاب ــ المصدر ص ٩٠)

وتظهر أهمية هذا النص فى إنتاج معنى النص الحوارى ، عندما نقرأ حديث الأربعة عن المكان المراقب دائما :

الثانى : أنا أراهن كل كلمة بتتقال هنا بتوصله .
الثالث : يمكن قاعد دلوقت حاطط رجل على رجل بيسمع كل كلمة .
الرابع : ويمكن بيتفرج علينا ، شايفنا حوالينا بيسجل
الأول : وهو كاس ويسكى قدامه وشيشه عجمى فى ايده وراقصة عريانة بترقص له وحده وتغنى له
الثانى : ومن حواليه الأصدقاء . .
الثالث : لا . الجوارى والخدم والعبيد . .
(الخطاب ــ المصدر ص ١٠٢)

وقد يقال أن هذا النص الحوارى يدل على أن الأربعة خائفون من أن تكون أفعالهم مسجلة عليهم ، أو أنهم يقولون ذلك بحس التصديق ، ولكن النص المرافق (الذى يخبرنا بأنهم « لا يبدو عليهم أى اهتمام خاص بما يفعلون ، وبأنهم قد يكون عندهم علم سابق بكل ماحدث فى تلك الليلة قبل أن يحدث كله») يجعلنا نرى هذا الحوار على أنه حوار إرهاب لـ «هو» ، حوار تتخلله نظرات الأعين لـ « هو » لمراقبة تأثير ذلك عليه ، وأداء يفهم منه أنهم يتظاهرون بالخوف ويتآمرون .

وفى الدخان يشكل النص المرافق حوالى ٣٠ ٪ من حجم النص (عدد الأقواس بالنسبة لعدد الأسطر) وتزيد هذه النسبة فى الفصل الأول عند تقديم الشخصيات لتصل إلى ٦٦ ٪ ، وهو أحيانا لايترك جملة دون تعليق لتصل النسبة إلى ٧٥ ٪ فى بعض مواضع من النص .

ويجىء اهتمام مسرح ميخائيل رومان بالنص المرافق نتيجة لاهتمامه بالواقعة اليومية فى حياة فرد من أبناء الطبقة الوسطى الفرد المنوط به إدراك قانون الواقع وتغييره . وهو اهتمام يتوازى

مع اهتمام المنظر المسرحى بمكان ذلك الفرد ؛ المكان الذى يحيا فيه حياته الخاصة .

إن النص المرافق هو النص المعنى بالأداء الصوتى والحركى للممثل / الشخصية ، كأنه لقطة مكبرة لهذه الشخصية ترصد سلوكها وانفعالاتها وردود أفعالها خلال حركتها للإجابة عن سؤال الحرية . واللقطة المكبرة تقنية مخالفة لمعظم المسرح فى الستينيات الذى كان مهتماً باللقطة العامة إذا جازت الاستعارة من مصطلحات السينما .

والرؤية التى ترى فى الأداء الصوتى والحركى علامة على واقع الشخصية تناقض الرؤية التى لا ترى هذا الواقع إلا من خلال علامة الكلمة فقط . فبينما يمكن تزييف الكلمات ــ كما يقول حمدى فى المأجور ــ فإنه لا يمكن تزييف الحركة (فيما يقول ڤالتر بنيامين) .

٥ ــ خطاب اللغة

يحتاج تحليل خطاب النص الحوارى عن طريق لغته ، أو لغة الشخصيات التى تطرح سؤال الحرية وتحاول الإجابة عنه مقارنة مع الشخصيات المانعة للحرية ، إلى مجال أرحب من هذا المقال ، ولكن ذلك لايمنع من الإشارة إلى تباين هذه اللغة عن تلك وتقنيات كل منها .

فلغة صاحب المشكلة لغة مشحونة بالتوتر والانفعال . والجمل طويلة شارحة نتيجة عدم توافق الآخرين مع رؤية صاحب المشكلة وهو يحكى أمثولات ، ويستعين أحيانا بالصور الشعرية وتقنيات المجاز عموما .

وهو يشعر بالعزلة دائما ، والضياع وعدم وجود مستقبل ؛ وبالعجز الذى تتباين صوره حتى يصل إلى العجز الجنسى ، وعدم القدرة على التحقق مع امرأة نتيجة القهر الذى يمارس عليه . وتلك «تيمة» متكررة فى عدد من المسرحيات ، ففى **الدخان** يعترف حمدى لزوجه حسنية بأنه عاجز عن ممارسة الجنس ، ويعترف لتاجر المخدرات بذلك ، وفى «**ليلة مصرع چيفارا العظيم**» يهدد الفتى المرأة بذلك العجز فتصرخ النساء من هول الصورة .

أما الخطاب الآخر ؛ خطاب السلطة فهو ماسنتوقف عنده قليلاً فى هذه الإشارة القصيرة . . . فهو خطاب «مونولوجى» بتعبير «زيما» ، فالموقف المونولوجى المعادى للنقد والنظرية يميز ، مرتبطا ارتباطا وثيقا بالسلطة السياسية ، جميع اللغات السلطوية والشمولية[٩] . وهويرى نفسه «الخطاب الوحيد الممكن»[١٠] حول موضوع ما ويمنع «أى تصوير خطابى آخر للموضوع»[١١] . فاللغة قاطعة والجمل قصيرة والنغمة الصوتية لاتحمل أى انفعال كما تخبرنا ثنائية النص المرافق ، وهى لغة محايدة لا إنسانية ، تبدو كأنها لغة روبوت أو لغة Answering machine لامفر من قبولها دون أى حوار معها أو تواصل وهى لغة حاسمة تشبه الأسلوب البوليسى الجاف :

الخادم : (بأسلوب حاسم) قوم معايا .

الوافد : (بفزع مفاجىء) أروح فين ؟

(الوافد ــ المصدر ص ٢٢)

وذلك هو الأداء الغالب على معظم حوارات « على » رجل المخابرات فى « إيزيس حبيبتى » وفى مونولوجه الرئيسى مع حمدى يصفه النص المرافق بأنه « يبدأ فى أخذ سمة المحاضر » (إيزيس حبيبتى ــ المصدر ص ٢١٠) .

والشخصيات حاملة هذا الخطاب (أو التى تنتجه) تعى أن العواطف والانفعالات والإنسانية هى آفة السلطة . فـ « على » رجل المخابرات فى « إيزيس حبيبتى » يتخذ من هتلر (رئيس البوليس السياسى فى ألمانيا الهتلرية) نموذجاً ومثالاً يحتذى من زاوية التخلى عن العواطف .

على : . . هتلر كان أصلب فهى . . كان ألمانى . . الارادة عنده من الصلب الحديد . . ومافيش عواطف .

[إيزيس حبيبتى ــ المصدر ــ ص ٢٣٠]

وفى مسرحية « الوافد » يلاحظ الوافد طبيعة المسئول اللانسانية :

الوافد : . . . . . لك ساعة واقف قدامى تتكلم زى المكنة . . ولا كلمة قلتها تسر القلب ومفيش فى وشك ذرة من الإنسانية ، لا ابتسمت ولا غضبت ولا أى شعور فى وشك يا ساتر !

المسئول: إنت مش معانا فى اللوكاندة طبعاً !

ونتيجة هذه الملاحظة فإن المسئول يدرك على الفور أن

الوافد ليس عضواً فى اللوكاندة ، هذه اللوكاندة التى لا تعترف بالإنسان وإنما بقولبة الأفراد وصياغتهم على نمط واحد وإلغاء لفرديتهم .

ويحاول الوافد إثارة المسئول « عاطفياً » كما يقول النص المرافق . إذ اكتشف أنه من قريته نفسها ، ويتماشى المسؤول معه ، بل ويغنى معه (بلحن كالموال) ولكن المسؤول (يفتر حماسه) فجأة ثم (بدون حماس) ثم (ببرود) . إن الانفعال السابق لم يكن سوى انفعالاً « مبرمجاً » وهو إحدى حيل السلطة حيث التشبه بخطاب وانفعالات القوى الاجتماعية التى تسعى للسيطرة ، واستخدام مفرداتها وذلك ما يعالجه ميخائيل رومان بالتفصيل فى نص « المأجور » .

عبد الجواد ثم بعد كده منشور عادى جداً ، آلاف المنشورات كل يوم بتطلع زيه فى كل قرية وكل بلد والهدف منها أن تقوم الصداقة بين الرئيس والمرءوس (وهو ينظر ببرود إلى حمدى) وأن تزال الفوارق بين الطبقات (ببطء وهو يخص حمدى بحديثه) وأن تتحقق الديمقراطية على جميع المستويات . وأظن ده هدف من أهم الأهداف .

حمدى : يامنافق عاوز تستخدم أعظم شعار ظهر فى حياتنا سلاح للتهديد

(المأجور ــ المصدر ــ صـ ١٩)

وفى نهاية المسرحية وبعد تجربة المواجهة يخرج حمدى بهذه النتيجة :

حمدى : عم جيد أعمل إيه ؟ لابد من لغة جديدة ، ألفاظ لها معنى واحد لايستطيع المحتال ولا المنافق ولا المأجور إنه يستعملها ، ألفاظ لم تحترف الدعارة على كل فم تبدو مضبوطة .

(المأجور ــ المصدر صـ ٧٧)

وخطاب السلطة ــ كما يلاحظ زيما ــ يحتكر التوصيف والتصنيف ، على هذا النحو :

الوافد : مايمكن أنا كمان ثورى وتقدمى إذا قورنت بالظروف التاريخية المحيطة بى

المسئول : ماعنديش تعليمات بخصوص الموضوع دا

الوافد : يعنى إذا جاتلك تعليمات أبقى ثورى ؟

المسئول : طبعا

الوافد : وتقدمى ؟

المسئول : طبعا

الوافد : وعظيم ومجيد وخالد ؟

المسئول : طبعا

الوافد : بصرف النظر عن الظروف التاريخية المحيطة بى ؟

المسئول : الواضح إنك مش جعان .

(الوافد ــ المصدر صـ ١٤٦)

الأمر فى نظر المسؤول طبيعى غير قابل للتساؤل ، بل إن التساؤل مضيعة للوقت . والتعليمات هى القول الفصل من وجهة نظر المسؤول . وفى الوافد أيضا نلاحظ سمة أخرى من سمات خطاب السلطة فى هذا الحوار حول وظيفة الضغط على « الزرار » :

المسئول : لا أنت آخر واحد يصلح لهذه الوظيفة

الوافد : (ساخرا) والله العظيم ؟ !

المسئول : قطعاً

الوافد : أديك عشر سنين من عمرى لو قلت لى ليه

المسئول : **(فجأة يقفز فوق المقعد الآخر ويخرج ورقة من جيبه ويمسك بيده شيئا وهمياً وكأنه ميكرفون ويتلو بصوت مرتفع أكثر مما يجب) نوع ٤ فصيلة ٢ مجموعة ٧ الوارد فى القواميس تحت اسم . . تحت اسم (يتعثر فى القراءة) مش مهم ، فاقد لعلاقاته الزمانية والمكانية ، مقطوع الاتصال بالتطور التاريخى الحتمى الذى يحدد العلاقة بين الجسم المتحرك والسرعة والزمن الواقع بينهما ، مصاب بأمراض متعددة ، كلها لاتعالج إلا فى مصحات الأمراض المستعصية ، هو جسم ستاتيكى خامد والطاقة الكامنة داخلة لايمكن تحويلها إلى طاقة حركة ، والجهد الكهربى العالى فيه وهو يصل إلى ١٥٠ ألف فولت يستهلك داخله فى دوائر استقطابية وتيارات عشوائية حول الأعمدة الأساسية التى تمثل الفكر والحركة دون تحوله أولا إلى حركة (يطوى**

الورقة ويخاطب مباشرة) لأن أى واحد يقدر يقنعك بالضغط على الزرار لأنك بدافع الإنسانية أو الشفقة ، وهى عند التحليل النهائى ليست إلا مواقف فردية معادية ، يمكن تضغط على الزرار لأنك بدافع عدم الاقتناع وهو فى الحقيقة عجز عن الخضوع لأى نظام أو التزام يمكن تكسر كل القوانين وتحطم القواعد وتضغط على الزرار لأنك فى كل لحظة عندك شعور متضخم بذاتك ، إنك فوق العامة إنك نادر . إنك غاية فى الأهمية (يطوى الورقة وينزل من فوق المقعد) .

(الوافد ــ المصدر ص ١٤٥)

يتكون هذا الحديث من جزئين : الأول تقرير «علمى» يقرأه المسؤول ، والثانى هو تعليق المسؤول ، والجزآن موضوعهما تحليل شخصية الوافد ويمكن تفسير هذا الحديث حسب الزاوية التى ننظر إليه منها :

(أ) التقرير إيهام بالعلمية ، حيث يستخدم العلم لتحقيق سلطة الخطاب وإرهاب المخاطب ، وكذلك يمكن النظر إلى تعليق المسؤول .

(ب) التقرير علمى « حقيقى » عن شخصية الوافد ، يستخدم لغة الفيزياء خاصة نظرية توليد الكهرباء من الأعمدة البسيطة حيث يتجمع غاز الأيدروجين على أحد الأعمدة فيقاوم مرور التيار وتسمى هذه الظاهرة بالاستقطاب Polarization — وهو المصطلح الذى يستخدمه التقرير — حيث تشكل هذه الفقاعات دوائر كهربية صغيرة تقاوم التيار الرئيسى . والتقرير يجعل الأعمدة الأساسية فى هذا المولد البسيط الفكر والحركة واستحالة تحول الفكر إلى قوة دون تحوله أولا إلى حركة . وذلك توصيف لانفصال الفكر عن الفعل . وهى إحدى مشكلات المثقف صاحب سؤال الحرية فى مسرح ميخائيل رومان .

(جـ) التقرير إيهام بالعلمية وتعليق المسؤول هو الحقيقة . يبرز هذا التعليق فكرة التشيؤ والتنميط و اللاإنسانية التى تتبناها السلطة بإدانتها لأى موقف فردى .

وذلك هو منهج اللوكاندة ذاتها وشرط عضويتها ، فالآلاف يأكلون أكلًا موحداً من « أربع قزانات . كل قزان علو العمارة ومن كل قزان غرفة . خضار ورز وسلطة وفاكهة وحتة لحمة . الألوف بياكلو كده . كل واحد زى التانى زى التالت زى الرابع » (الوافد ــ المصدر ص ١٢٧) ومع ذلك فهناك وجبات ممتازة للأعضاء المتميزين بشرط التعاون مع اللوكاندة ! ووصف طريقة الطعام تحيلنا إلى نظام السجن و « القشلاق » (معكسر الجنود) حيث « النظام » « القانون » الذى لا يسمح بأى رأى فردى كما يشير تعليق المسؤول .

ويمكننا أن نمضى فى اكتشاف العلاقات الدالة على طبيعة خطاب السلطة غير الإنسانى / الآلى / المتولد عن تشيؤ المتعاملين مع السلطة من ملاحظة النص المرافق الذى يصف الشخصيات بعدم الانفعال والجمود ، والبرود والآلية ، والأداء المرتبط ، بالميكرفون حيث يتلو بصوت مرتفع أكثر مما يجب ، أداء فى قالب سلطوى ارتبط بالخطاب الدكتاتورى ، وهو أداء معنى بسلطة الشكل الذى هو ، بدوره ، شكل من أشكال السلطة .

ويمكن إجمال تقنيات لغة خطاب السلطة فيما يلى :

١ ــ جمل قصيرة قاطعة .
٢ ــ لغة محايدة تستخدم الخطاب العلمى .
٣ ــ التغير السريع فى النبرة من انفعال إلى فتور وبرود. فالانفعال ليس سوى قناع كما ذكرنا سابقا .
٤ ــ الأداء بدون انفعال .
٥ ــ لهجة خطابية تستخدم كلمات لها صفة التعميم .

ولعل إدراك ميخائيل رومان لطبيعة هذا الخطاب الذى يعتمد على مراوغة الكلمات هو ما جعله يصيغ سؤال الحرية بواسطة الأداء الصوتى والحركى كما رأينا فى تحليل النص المرافق .

٦ ــ مفهوم الحرية فى مسرح ميخائيل رومان

كانت أغلب أشكال الخطاب المسرحى فى الستينيات — كما أسلفنا القول — موجهة إلى الحاكم والجمهور من ناحية ، وعظية من ناحية أخرى ، بيروقراطية ، بشكل مجرد عام . . ولما كانت مخاطبة الحاكم مباشرة أمراً غير ممكن بسبب المجموعة المحيطة به التى تحجب عنه الرؤية — فى تصور كتاب

المسرح — فقد كان التخاطب من فوق خشبة المسرح هو وسيلة الكتاب للوصول إلى الزعيم . وقد أدت هذه الرؤية إلى ظهور تقنيات خاصة ، أهمها الخطبة الانفرادية (التى اصطلح على تسميتها بالمونولوج) والتى يقف فيها البطل وسط مشهد لا يتحرك فيه سواه ، ناصحاً الحاكم أو معلماً الجمهور . وقد سادت هذه التقنية بناء على نسق آخر هو نسق البطل المخلص ، الذى يلتحم بالشعب ويقوده نحو الخلاص . وهو نسق ينبع من أن الفرد قادر على تحويل التاريخ ، ذلك فى رؤية موازية لبنية المشروع القومى فى الستينيات الذى قاده عبد الناصر . ومن هنا كان المونولوج (وبعض تقنيات بريشت ، خاصة تقنيات الراوى والكورس وللمسرح داخل المسرح) أسلوبا مسرحياً متولداً عن رؤية الفرد المخلص والحاكم المعزول ورؤية الكاتب لنفسه باعتباره معلماً وواعظا . وقد كان المؤلف المسرحى صاحب الكلمة ، هو صاحب المكانة الاجتماعية الرفيعة فى الستينيات ، خاصة من كان قادراً على التعامل مع سلطة أجهزة الدولة الرقابية ، وغير متناقض معها تناقضا رئيسيا يؤدى إلى نفى مسرحه .

ومن اللافت للنظر أن ميخائيل رومان لم يلجأ إلى هذه التقنيات فى مسرحه ، فلم يستخدم التقنيات البريشتية فى أغلب نصوصه ، فقد استخدمها فى مسرحيتين فقط هما (الليلة نضحك) و (ليلة مصرع چيفارا العظيم) وهما مسرحيتان تعليميتان شارحتان لبعض الأفكار والنظريات السياسية . الأولى تشرح فكرة أجهزة الدولة الأيديولوجية (القانون ، التعليم، الفن ، الإعلام) والقمعية (الشرطة) ودورها فى السيطرة وتثبيث أركان الدولة . والثانية توضح فكرة الاستعمار العالمى الجديد لدول العالم الثالث . والمكان فيهما مكان عام — مقدس ؛ فى الأولى « يمثل ميدانا أو فسحة من الأرض بين الدور الغنية أو القصور (. . .) هو فى الواقع الحديقة الواسعة الملحقة بقصر السلطان . . (الليلة نضحك ـ المصدر ص ١٠) وفى الثانية : حانة هى العالم والتاريخ الانسانى كله « كوستا : ... مرحباً بكم فى محلكم المختار ، ذى الماضى المجيد والعمر المديد والمستقبل السعيد » (ليلة مصرع چيفارا العظيم ـ المصدر ص ٥) . وأما الخطبة الانفرادية — أو المونولوج — فقد استخدمه ميخائيل رومان بكثرة فى مسرحه . ولكن استخدامه له لم يكن نابعاً من الرؤية نفسها التى نبع منها الخطاب الستينى الغالب فى تلك الفترة .

وإنما هو تقنية تتناقض معرفيا مع هذه الرؤية (الحاكم المعزول — البطل المخلص — الكاتب المعلم) فإن كان مسرح الستينيات يؤكد ضرورة التحام البطل المخلص بالشعب ، فى أنضج نماذجه وعياً عند محمود دياب ، فإن مسرح ميخائيل رومان كان يتساءل كيف ؟ وما طبيعة ذلك البطل المخلص ؟ ومن أين يأتى ؟ وهل يسمح الواقع الاجتماعى والسياسى بظهور هذا الفرد ؟ وهل الخلاص يجىء على يد فرد ؟

وقد قدم ميخائيل رومان فى مسرحه دراسة وافية لهذا الفرد ، الطامح للحرية ، والذى يقف المجتمع والنظام السياسى أمامه حائلاً وعائقاً لهذا الطموح ، فكشف عن دوافعه ووعيه وخوفه وتردده وعدم تكاتف الناس معه ، بما فى ذلك دائرته الضيقة التى كانت تتخلى عنه ، بل أحيانا تكون متواطئة مع النظام الذى يتمرد عليه . كذلك يكشف عجز هذا الفرد عن الحلم ، والحب ، وشعوره بالضياع والتشيؤ وفقدان الإرادة . لقد أعطى ميخائيل رومان لهذا الفرد الفرصة فى أن يقول كل ما يريد قوله عن نفسه ، فى صورة مونولوجات ، ناتجة عن لحظات مصيرية فى حياة الشخصية .

ولقد أعطى ميخائيل رومان كل شخصياته الحق فى أن تتكلم فى خطب انفرادية — أو مونولوجات ، ولم يقتصر ذلك على البطل الذى اعتنى به الخطاب الستينى الغالب . واعتنى مسرح ميخائيل رومان بمكان الاختبار والتجربة لقياس المسافة بين القول والفعل والكشف عن مفهوم هذا البطل الفرد لفكرة الحرية ، وهى الاختيارات التى تنتهى غالبا بالفشل . وحتى فى الزجاج ، عندما ينجح حمدى فى إثارة الجماهير بعد مونولوجه الأخير الذى يصفه النص المرافق بأنه « يشبه أمر التعبئة العامة » ، فإننا لا نعرف أين ستذهب هذه الجماهير ، ولا تنتهى المسرحية عند هذا الخروج الجماعى — كما انتهى العرض المسرحى الذى أخرجه عبد الرحيم الزرقانى عام ١٩٦٨ على مسرح الحكيم[١٢] — بل تنتهى بمصالحة بين حمدى وزوجه والعودة إلى البيت ! . وهى النهاية التى احتار النقاد أمامها ، فقال أحدهم: « وقد حاولت أن أجد أى معنى لهذه النهاية يستقيم مع شخصية حمدى كما رأيناها فى هذه المسرحية أو ما سبقها ، فلم أوفق »[١٣] ، وكذلك « نهاية مصنوعة وفاترة فى النص المطبوع »[١٤] . ورأى أحد النقاد هذه النهاية على أنها بمثابة تخل من المثقف « المعزول عن ذاته

بحصره وعجزه عن التعبير»[١٥] عن جماهيره التى أنقذته من هذه العزلة ، « حتى إذا اكتمل الخلاص وعثر على ذاته الطاهرة من جديد تركهم ومضى مع زوجته »[١٦] . وبرغم وجاهة هذا التحليل ، فإنه ينبع من المعيار نفسه الذى يرى البطل « الكامل » فى التحامه بالشعب والجماهير ، حسب الرؤية الستينية الشهيرة . إن ثورة الفرد فى مسرح ميخائيل رومان ثورة محدودة ، ثورة فى غرفة كالسجن ، تتهاوى فيها الأشياء القديمة ، ولا يدعمها التاريخ — الماضى ، فالماضى متهالك وفى الوقت نفسه يسيطر على الحاضر مما ينفى المستقبل ، خاصة إذا كان المستقبل مرهوناً بهذا الفرد ابن هذه الشريحة الاجتماعية (البرجوازية الصغيرة) فهى (برجوازية صغيرة بترقص على السلم ، لا اللى فوق عاوزين يشوفوها ولا اللى تحت بيعبروها) (المأجور — المصدر ص ١٣) ووضعها هذا الذى يسبب تناقضها هو نفسه الذى نفى مهمتها الثورية .

هذه الرؤية الخاصة للفرد ، المخالفة للرؤية الشائعة فى مسرح الستينيات ، هى الرؤية التى شكلت تقنيات المسرح عند ميخائيل رومان ؛ فقد أسقط كل الأبطال (وأشباه الأبطال) الذين تصوروا أنهم قادرون على تحقيق حريتهم ، بعيداً عن معطيات الواقع المشروط بزمان ومكان . فالحرية فى مفهوم ميخائيل رومان ليست حرية مطلقة ، بل هى حرية مشروطة بالزمان والمكان . والبطل الذى يظن نفسه حراً خارج هذه الشروط ، هو فرد فاقد لعلاقاته الزمانية والمكانية ، حتى لو كانت تلك الحرية هى حرية الحلم . فالأحلام يجب أن تكون شرعية . وهذه الرؤية هى التى تدعونا لأن نرى ميخائيل رومان كاتبا يدعو إلى دراسة الواقع بدءا من واقع الفرد ، ومن هنا جاء اهتمامه بمكان هذا الفرد اليومى (كما يدلنا المنظر المسرحى) وبردود أفعاله وانفعالاته (كما يدل اهتمامه بالنص المرافق) وبأقواله وحديثه لنفسه وللآخرين (المونولوج أو الخطبة الانفرادية) ، فلم يتخذ مسرح ميخائيل رومان « بطلا » براقا ، يلعب على أحلام المتلقى ويمنحه وهما بالثورة « فينفى الثورة »[١٧] . ولكنه قدّم نموذجاً لمسرح يطرح الأسئلة أكثر من تقديم الإجابات . ونفى عن نفسه صورة البطل « الكامل » الذى احتفلت به أغلب الخطابات المسرحية فى الستينيات . إن أحد نقاد ميخائيل رومان يصف حمدى بأنه بطل ناقص أو مشروع بطل[١٨] . ورغم إدراك الناقد لزيف البطولة التى يدعيها حمدى فإن وصفه بالناقص يشكل معيارا وحكماً بالقيمة استناداً إلى بطل آخر ، جماهيرى ، يلجأ للناس والشعب ، كما تقول المؤسسة المسرحية فى الستينيات (نصوصاً مسرحية ونقدية) البطل الملحمى الحامل للقيم المجردة وللأفكار العامة ، أو المثقف المغدور به نتيجة براءته ، أو المغامر الشهيد باعتباره المخلص القادم الذى ينتظره الشعب . وهى رؤية متسقة مع الخطاب الأيديولوجى الرسمى فى الستينيات ، فقد كان خطابا معنياً بتنميط الفئات الاجتماعية (الفلاح والعامل والجندى والطالب والموظف والمثقف) وتجريدها فى خطاب عام سلطوى ، يملك حق التوصيف والتصنيف . ويجمع كل هؤلاء فى صيغة قوى الشعب العاملة ، ثم يجردها أكثر حينما يصفها بكلمات « الشعب » أو « الأمة » ثم يزيد درجة التعميم بعد ذلك بوصف الشعب بأنه عربى ، والأمة عربية (والتليفزيون عربى والاتحاد الاشتراكى « عربى ») . ويبدو هذا التعميم كذلك فى الرسوم التى كانت تتبناها المصالح الحكومية والمدارس والصحف فى تجسيد هذه الأنماط . وهو ما يشير إليه ميخائيل رومان فى وصف المنظر المسرحى فى الوافد :

> توجد لوحة زيتية جميلة لعامل مفتول العضل وأخرى لراقصة باليه أو باقة ورد أو وجه فلاحة معصوبة الرأس . ولكن المكان مع هذا لا يتصف بالجمال أو التناسق كأن كل هذه الأشياء يجب أن توجد فى الغرفة .
>
> (الوافد — المصدر ص ١١٧)

ويتماثل خطاب معظم المسرح الستينى مع هذا الخطاب السياسى . فقد جعل البطل ممثلاً للشعب وحاملاً لآلامه فى الحرية والعدل الاجتماعى وهو المستأثر بالحديث ، وهو صاحب معظم المونولوجات فى النص المسرحى (حيث النص المرافق ليس أساسيا فى النص المسرحى) وخطابه خطاب مثالى يجرد القيم ويتعامل معها باعتبارها عناوين لموضوعات كبرى . أما فى مسرح ميخائيل رومان، فإن الشخصية تتحدث عن نفسها ، وأزمتها ، وأحلامها ، ومطالبها الحياتية دون أن تفقد كونها علامة للشريحة الاجتماعية التى تمثلها . وهى رؤية غير مثالية ، إن صح القول ، رؤية تبدأ من الواقعة اليومية لتدل على الفكرة أو المجتمع ، أو النظام السياسى ، وليس العكس .

ولعل تلك الرؤية الكاشفة التى تضع يدها على كثير من مشكلات المجتمع الحقيقية وردها لطبيعة المجتمع والنظام السياسى ، هى السبب فى منع معظم أعمال ميخائيل رومان من العرض على خشبة المسرح الستينى[١٩] بل منعها من النشر .

المصادر :

أعمال ميخائيل رومان :

« الدخان » و « الزجاج » : سلسلة مسرحيات عربية ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١ فبراير ١٩٦٨ . قدم لهما فاروق عبد الوهاب .

« الليلة نضحك » و « الوافد » : سلسلة « المسرحية » ، تصدر عن مجلة المسرح ، بدون تاريخ ، ولكن المراجع تشير إلى أنها نشرت فى مايو ١٩٦٦ .

ليلة مصرع جيفارا العظيم : مسرحيات عربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ .

إيزيس حبيبى : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ، ١٩٨٦ . قدم لها فاروق عبد القادر .

الخطاب : مجلة المسرح ، مايو ١٩٦٧ ص ص ٩٠ — ١١٢ قدمت لها المجلة بحوار مع ميخائيل رومان أجراه فاروق عبد الوهاب .

المأجور : نسخة على الآلة الكاتبة . من المكتبة الخاصة بمحمود حامد وابراهيم حامد .

الهوامـش :

١ ـ انظر : « الفتى مهران » لعبد الرحمن الشرقاوى ، روزاليوسف ، الكتاب الذهبى ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٢٢ والجملة على لسان « وائل » أحد أعضاء جماعة الفتوة المعارضة .

٢ ـ الفتى مهران ، مرجع سابق ، ص ٢٦ .

٣ ـ انظر سامح مهران « المسرح بين العرب وإسرائيل » دار سيناء للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٢ . الذى يرى أن نموذج دولة الطغيان الشرقى (حاكم — فئة بيروقراطية — شعب) هو المفسر لسلطة يوليو ، وأنه المنتج لرؤية الحاكم المعزول فى مسرح الستينيات . ويدلل على ذلك بتحليل ثلاث مسرحيات هى « بلدى يابلدى » ، « إنت اللى قتلت الوحش » ، « باب الفتوح » ، وبصرف النظر عن اختلافنا مع تحليله السياسى لسلطة يوليو ومع تعميمه للنتائج على كل مسرح الستينيات ، فإن تحليله لهذه المسرحيات يثبت لها هذه البنية .

٤ ـ فاروق عبد القادر « الرقابة وترويض المسرح المصرى » ، مجلة إبداع ، مارس ١٩٩٢ ، ص ٥٨ ، وأيضا فى مقدمة إيزيس حبيبى المصدر ص ٢٦ .

٥ ـ عن مفهوم التصدر راجع كير ايلام سيميوطيقا المسرح والدراما وفصل بعنوان « العلامات فى المسرح » ترجمة سيزا قاسم ضمن كتاب « أنظمة العلامات — مدخل إلى السيميوطيقا » دار إلياس العصرية — القاهرة ١٩٨٦ ص ص ٢٣٩ — ٢٦٢ .

٦ ـ انظر :

Patrice Pavis « Languages of stage» P. A. J. P. New York, 1982, P 29

٧ ـ حازم شحاتة الشاطر حسن والدرجة الصفر للعلامة : مجلة المسرح ، العدد الثلث ، يوليو/ سبتمبر ١٩٨٧ .

٨ — كير إيلام ، مرجع سابق ص ٢٤١ .

٩ ، ١٠ ، ١١ — انظر بيبرزيما « النقد الاجتماعى — نحو علم اجتماع للنص الأدبى » ترجمة عايدة لطفى ، مراجعة أمينة رشيد ، سيد البحراوى،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة — باريس ، ١٩٩١ ص ٢٠١ .

١٢ ـ فاروق عبد القادر مرجع سابق ، ص ٥٨ .

١٣ ـ فاروق عبد الوهاب فى « مقدمة الدخان والزجاج » المصدر ص ٤٠ .

١٤ ـ فاروق عبد القادر ، « مقدمة إيزيس حبيبى » المصدر ص ٢٥ .

١٥ ، ١٦ ـ سامى خشبة « قراءة فى أعمال ميخائيل رومان — حدى مشروع البطل الناقص والمهزوم » مجلة المسرح العدد ٦٦ أكتوبر ١٩٦٩ ص ٢٩ .

١٧ ـ فاروق عبد القادر ، مقدمة إيزيس حبيبى » — المصدر ص ٤٠ .

١٨ ـ انظر سامى خشبة ، مرجع سابق ص ٢٩ .

١٩ ـ انظر فاروق عبد القادر مرجع سابق ، ص ٥٨ وقوله « لعل أكثر الكتاب الذين عانوا من عنت الرقابة كاتبان هما ميخائيل رومان ، ومحمود دياب » .

• آفــاق نقــدية

« هذه كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل حتى قال بعض أهل اللغة : أظنها من الكلام الذى درج ودرج أهله ومن كان يعلمه» .

الإمام الزمخشرى

جماليات الكذب

عبد الله محمد الغذامى

١ ــ تكاذيب الأعراب :

«قال أبو العباس وهذا باب من تكاذيب الأعراب :

. . . . تكاذب أعرابيان فقال أحدهما : خرجت مرة على فرس لى فإذا أنا بظلمة شديدة فيممتها حتى وصلت إليها ، فإذا قطعة من الليل لم تنتبه فمازلت أحمل بفرسى عليها حتى أنبهتها ، فانجابت .

فقال الآخر : لقد رميت ظبيا مرة فعدل الظبى يمنة ، فعدل السهم خلفه ، فتياسر الظبى فتياسر السهم خلفه ، ثم علا الظبى فعلا السهم خلفه ، فانحدر عليه حتى أخذه»(١) .

٢ ــ الكلمة المشكلة (سؤ ال المصطلح) :

هذه الحكاية تواجهنا بأسئلة عميقة مهمة ، حول جماليات القول ، وعن علاقات النص وسياقاته ، بوصف النص أداة اتصالية لا أقول إنها تعبر عن صاحبها وتكشفه لنا فقط ، بل إنها تتدخل فى تشكيل هذا القائل مثلما تتدخل فى تشكيل المتلقى . ومن هنا فإن (النص) يصبح مهما وخطيرا فى الدرجة نفسها . ولكن لن نتمكن من ملامسة خطر النص وأهميته إلا من خلال تشريحه تشريحا نصوصيا بهدف فهمه أولا ثم تفسيره بعد ذلك .

ولكى نفهم هذا (النص) لابد لنا من الوقوف على مصطلحاته الأساسية وبالتحديد مصطلح (تكاذيب) ، وبعد ذلك نأخذ بتشريح النص ثم الانطلاق منه لتوصيف السياق الفنى الذى ينفتح عنه (المخيال الشعبى) بوصفه ناتجا نصوصيا يتمثل فى هذا النص الأدبى الطريف جداً والمهم جداً والجادّ جدا ، المسمى (تكاذيب الأعراب) حسب اصطلاحات أبى العباس المبرد وغيره من أوائل اللغويين والأدباء .

ونحن لو تصورنا حالنا فى وضع من يستقبل هذه الحكاية ويستمع إليها ، لتبادر إلى أذهاننا فورا جواب تقليدى يتواتر على الألسنة كلها فى مثل هذه الحالة ، وهو أن نقول إن هذا كلام فاض يقوله أناس فاضون .

هذا هو الجواب التقليدى الذى نجابه هذه الحكاية به .

إنه جواب يحمل فى دلالته الصريحة معانى الاستهزاء والازدراء ، وهذا هو مقصد صاحب الإجابة ، غير أن الدلالة الضمنية(٢) لهذه الإجابة ليست بالبعيدة عن الصواب إذ إن الفاضى لغة هو المتسع(٣) . ولا ريب أن هذه الحكاية فاضية بمعنى أنها متسعة وأنها ذات (فضاء) فسيح من الدلالات

والإشارات والاحتمالات الممكنة مما يفتح مجالا غير محدود للنظر وإعادة النظر ، وللتفسير وإعادة التفسير . وفضاء النص هو ما سنسعى إلى الدخول فيه والبحث فى مجرّاته غير المتناهية . وإن وصف هذا النص بأنه (كلام فاض) يشير إلى حقيقة غائبة تؤدى إلى الرفع من شأنه بدلا من مرادها الظاهرى الساخر والملغى .

وأول فضاءات النص هو مصطلح (الكذب) ، هذه الكلمة المشكلة ــ كما يقول الإمام الزمخشرى ــ التى تعنى الشىء ونقيضه فى آن ، مثلما تدل على الاحتمالات الدلالية المتنوعة مما يجعلها كلمة متوترة ذات معان غريبة ولذا فهى تصبح (الكلمة المشكلة) ، ولابد حينئذٍ أن تصبح التكاذيب أيضا مشكلة ، ويكون هذا الفن فنا إشكاليا لأنه من مصدر إشكالى ، ولسوف نواجه نحن هذه التوترات النصوصية مع تقدمنا فى خطوات التشريح والقراءة .

ومثلما رأينا أن جملة (كلام فاض) يتم استخدامها ونحن نقصد بها معنى لا نشك فى دلالته ، ولكنها هى تتجه نحو دلالة أخرى غير ما نرومه منها ، والدلالتان هنا تتناقضان وتتعارضان ، وكذلك هى كلمة (كذب) التى نستخدمها بمعنى نتفق عليه ولا نشك بدلالته ، لكنها تقترح وتفتح لنفسها مجالا دلاليا مختلفا ومناقضا لما كنا نتصور . ومن هنا فإنها تشاكس قناعاتنا كلها حول المعنى المتفق عليه . ولهذا فإن الزمخشرى يقع أمام هذه الكلمة حائرا محتارا ، فيصفها بالكلمة المشكلة أولا ، ثم ينقل رأى من رأى أنها كلمة من موروث مضى ومضى معه أهله ومن له علم بذلك الموروث ، وهو بذلك يشير إلى خطورة هذه الكلمة وإلى أهميتها وأهمية (الفضاء الدلالى) الذى تتداخل معه وفى ذلك يقول محددا ومثيرا لإشكالية المصطلح :

«هذه كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل ، حتى قال بعض أهل اللغة : أظنها من الكلام الذى درج ودرج أهله ومن كان يعلمه»[٤]

ولا ريب أن الزمخشرى هنا لا يقصد حرفية الحكم بأن الكلمة ودلالتها قد انقرضت ، ولكنه فقط يشير إلى درجة الاضطراب الدلالى حولها ، مما يجعلها كلمة مفتوحة على مختلف أنواع التأويلات والتفسيرات ، وكل تفسير إن هو إلاّ اجتهاد يسلك طريق الاحتمال والإمكان ــ كما يقول ابن فارس ــ الذى وقف موقف المحتار من هذه الكلمة أيضا[٥] .

وهذا الاضطراب الدلالى يبلغ حدّا تسقط معه شروط المعنى المقنن ، فكلمة (كذب) تشير إلى جدول دلالى متنوع ومختلف ، بل إنها قد لا تعنى أى معنى ، وإنما تشير فقط وتكون علامة حرة لا يقيدها أى قيد ، وفى ذلك قال الشيخ أبو على الفارسى عارضا المسألة عرضا منطقيا : «الكذب ضرب من القول ، وهو نطق ، كما أن القول نطق ، فإذا جاز فى القول الذى الكذب ضرب منه أن يتسع فيه فيجعل غير نطق ، جاز فى الكذب أن يجعل غير نطق»[٦] . فالكذب ــ إذن ــ صوت لغوى مطلق الدلالة أشبه ما يكون بلغة الصمت ولغة الحيوانات التى تدل دلالة مبهمة ، لا يفك لغزها إلا بالتأويل والتفسير .

وهى مثلما تكون صوتا مطلق الدلالة فإنها أيضا تكون كلمة قاطعة الدلالة ، وتأتى (كذب) بمعنى وجب ، ومن ذلك ما يروى عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه فى قوله :

«كذب عليكم الحج ، كذب عليكم العمرة ، كذب عليكم الجهاد . ثلاثة أسفار كذبن عليكم ؛ أى وجب عليكم ، وجب عليكم . ومنه قوله : «كذبتك الظهائر ، أى عليك بالمشى فى حرّ الهواجر» . ومنه الحديث الشريف « فمن احتجم فيوم الخميس والأحد كذباك . . . إلخ» ، أى عليك بهما[٧] .

هذا معنى من معانى (كذب) فيه تحديد وحصر ، يقابل ما قاله الفارسى عن الدلالة المطلقة والإشارة الحرة . ومن باب إمعان الزمخشرى فى مداخلة هذه الكلمة وملاحقتها ، ليس لحل مشكلتها ولكن لإظهار هذه المشكلة وإبرازها ، فإنه يلجأ إلى ملاحظة سياق الكلام ، ولذا يحاول طرح تصور جرىء ينافس التأويلات السابقة فيقول واصفا قوله بأنه هو القول :

«عندى قول هو القول ، وهو أنها كلمة جرت مجرى المثل فى كلامهم . . . . . . والمراد بالكذب الترغيب والبعث ، من قول العرب : كذبته نفسه إذا منته الأمانى وخيلت إليه من الآمال ما لايكاد يكون . وذلك ما يرغب الرجل فى الأمور ، ويبعثه على التعرض لها . ويقولون فى عكس ذلك : صدقته نفسه ، إذا ثبطته وخيلت إليه المعجزة والنكد فى الطلب . ومن ثمت قالوا للنفس الكذوب»[٨] .

والزمخشرى هنا يقدم لنا كلمة ذات قيمة دلالية وفنية وأخلاقية عالية جدا ، على حين تكون كلمة (صدق) أقل دلالة وأضعف . ذاك لأن كلمة (كذب) ذات طاقة تفعة لأنها تحمل القدرة على التخييل وخلق الأمانى مما لا يكاد يكون ، هذا هو مايرغّب الإنسان ويبعث فيه حس الابتكار والحركة ، وتلك هى دلالة الترغيب والبعث التى تجعل النفس موصوفة بأنها (الكذوب) أى الراغبة المنبعثة والعامرة بالخيال الحى والأمانى الدافعة . بينما (الصدق) يحمل هنا وفى مقابل ذلك دلالات التثبيط والتقاعس ، فإذا صدقت النفس مع صاحبها أفضت به إلى الركود ، وإذا كذبته دفعت به إلى الابتكار والانتعاش والبعث . هذا هو القول الذى هو القول ، الذى بلغ مبلغا جماعيا حيث صارت الكلمة المشكلة بمنزلة (المثل السائر) . والأمثال هى لغة جماعية تنطلق بلسان الأمة وبضميرها وتعبر عن اللا شعور الجمعى فيها ، وكأنما كلمة (كذب) تعبير جمالى لحس بشرى ولغوى شامل مثلما الأمثال ــ حسب ما يقول الإمام الزمخشرى وغيره من اللغويين ــ.

ومثلما جاءت (كذب) بمعنى وجب ، فإنها تتضمن دلالات التنشيط والبعث النفسى ؛ فالقول : ليكذّبك الحج أى لينشطك ويبعثك على فعله[٩] .

ومن مدخل التنشيط والبعث النفسى تأتى دلالات أخر تشير إلى مفهوم التمثيل والتخييل الجمالى . ومنها صورة الحيوان الوحشى إذا جرى شوطا ثم وقف لينظر ما وراءه ، فإن فعله هذا وما فيه من حركة وتحفز يأتى من باب (التكذيب) ؛ فيقولون كذّب الوحشى ويقصدون به تلك الصورة المتوثبة وما فيها من حركات متوالية فى الجرى والوقوف والنظر إلى الخلف ، وهذه مجموعة من الأفعال تصهرها كلها كلمة واحدة ولكنها ذات دلالات تتنوع وتختلف .

ويأتينا الفيروزبادى بصورة أخرى تماثل هذه بحيويتها وتزاحم الأفعال فيها ، وهى صورة الإنسان الذى (يصاح به وهو ساكت يُرى أنه نائم)[١٠] ، وهذا هو (الإكذاب) . ويقال للإنسان الذى هذه حاله (قد أكذب) . ومن هنا تكون الكلمة ذات دلالة احتفالية وذات بعد تصويرى وتخييلى ، فيها من الزخرفة والبريق مثلما من تنوع الدلالات وتعدد الأفعال ؛ ولذا صار عندهم نوع من الثياب المزخرفة تسمى (الكذّابة) يلبسها الناس وهى : (ثوب منقوش بألوان الصبغ كأنه مَوْشِىّ)[١١] .

وبذلك تكون دلالة (الإغراء) من مضامين معنى هذه الكلمة لدى العرب ــ كما يقرر ابن فارس[١٢] . وصار من أسماء النفس وصفاتها الكذوب والكذوبة لارتباط النفس بالأمانى والمطامح . ويأتى الكذب مرادفا دلاليا للخيال مثلما كان دالا على التخييل ، ومن ذلك جعلهم ما تراه النفس تخييلا من باب التكذيب النفسى ، بمعنى الاستنباط الخيالى (فيقولون كذبتك عينك : أرتك ما لاحقيقة له) قال الأخطل :

كذبتك عينك أم رأيت بواسط
غلس الظلام من الرباب خيالا[١٣] .

فالكذب والخيال فعلان نفسيان وشاعريان ، تراهما العين من فوق حدود الواقع الماثل والحقيقة الحسية .

ومن هنا تكون دلالات هذه الكلمة المشكلة هى فى الإغراء والترغيب والبعث والتخييل ــ مثلما هى فى أشياء أخرى ــ وهذه جميعها دلالات تشير إليها الاستخدامات العربية القديمة ، والتفسيرات اللغوية لعلماء اللغة فى عصر التدوين وما بعده ، حتى وإن صار فى الأمر معنى من معانى الإشكال الذى جعلها (كلمة مشكلة) ، ولكن هذا أدخلها فى إطار الاحتمال والإمكان ، كما يقول ابن فارس ، مما يؤكد مفهوم إشارية اللغة ؛ ويؤكد أن كل كلمة هى حسب قول عبد القاهر

الجرجانى ـ مما يجرى مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشىء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه[١٤] .

ومن جريان اللغة فى إطار الاحتمال والإمكان ، وجريانها فى إطار السمات والعلامات ، ودلالتها على الشىء ونقيضه ، فإننا نجد عند البلاغيين والأدباء أيضا إشارات دقيقة تربط ما بين أدبية الأدب وكذب اللغة ربطا عضويا ، ويقولون فى ذلك ؛ أعذب الشعر أكذبه . وحينما قال آخرون إن أعذبه هو أصدقه تولى الإمام عبد القاهر الجرجانى تخريج هذه المقولة تخريجا يحفظ للأدب أدبيته ، ويحافظ على تراتب العلاقة فى اللغة ، من أجل تأسيس التخييل بوصفه أحد أفعال القول اللغوى ، إذا ما أراد القائل وجهة الأدب[١٥] .

ولهذا صار الكذب مادة شعرية بها يكون الشعر ، وفى ذلك يقول ابن فارس :

• (إن للشعر شرائط لا يسمى الإنسان بغيرها شاعرا ، وذاك أن إنساناً لو عمل كلاما مستقيماً موزونا يتحرى فيه الصدق من غير أن يفرط أو يتعدى أو يمين أو يأتى بأشياء لا يمكن كونها بتة ، لما سماه الناس شاعرا ، ولكان ما يقوله مخسولا ساقطا)[١٦] .

فالكذب ـ إذن ـ ضرب من القول ، وهو من شرائط شاعرية الشعر ولهذا جعله أبو هلال العسكرى مرادفا جماليا للشاعرية حيث ينقل المقولة المأثورة عن بعض الفلاسفة الذى قيل له (فلان يكذب فى شعره ، فقال : يراد من الشاعر حسن الكلام ، والصدق يراد من الأنبياء)[١٧] .

وهو هنا يجعل الكذب بمعنى حسن الكلام فالكذب حينئذ هو فى القول الأدبى ، ولا يتحقق الجد فى الشعر إلا بالكذب ـ كما يقرر ابن فارس فى مقولة أخرى فى كتابه[١٨] .

وليس فى النفس شك أن هذه المعانى التى يقول بها هؤلاء العلماء هى من الناتج الدلالى لمعطيات اللغة . وهى معطيات تجعل كل كلمة وكل مصطلح مشكلة كما قال بذلك الزمخشرى صادرا عن حسه اللغوى الراقى وعن مهاراته فى التفسير ، ثم إنه يصدر عن تجربة غنية وثرية فى فهم النصوص وتذوقها وتشريح دلالاتها .

وهذا يعنى أننا أمام موروث هائل من الثقافة المفقودة والمعرفة الغائبة . وهذه النتف الأدبية التى نجدها فى المدونات ليست إلا قطرات من بحر • مما يوجب علينا الوقوف والتأمل ، ومن ثم محاولة القياس بربط الغائب على الشاهد .

فنحن أمام موروث (من الكلام الذى درج ودرج أهله ومن كان يعلمه) كما يقول الزمخشرى ، ونحن نعرف معرفة اليقين شهادة أبى عمرو بن العلاء عن تراثنا المفقود ، وهى التى قال فيها : (ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله ، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير)[١٩] . ويكرر ابن سلام هذه الشهادة عن ضياع الأكثر . ويقول ابن فارس إن هذا هو كلام كل العلماء[٢٠] فى أننا قد فقدنا الكثير .

وهذه الشهادات تعنى أننا منذ عصر الرواية ثم عصر التدوين لا نملك ولا نقرأ ونفسر سوى (الجزء الأقل) من التراث . وبالتالى فإن هذا الأقل لا يصور لنا غير جزء من حقيقتنا ، وتظل هذه الحقيقة غائبة . ولن يتسنى كشفها إلا بإجراء حفريات معرفية داخل هذا القليل لنكشف من خلاله عن معالم ذلك الكثير الغائب .

ثم إن هذه الشهادات تشير إلى قضية مهمة جدا ، وخطيرة جدا ، وهى أننا حسب مصطلحات ابن فارس فى مجال معرفى يحكمه ويتحكم فيه عاملان مهمان ، هما عامل (الخلاف) وعامل (الاحتمال والإمكان) . وفى ذلك يقول ابن فارس :

(إنا نرى علماء اللغة يختلفون فى كثير مما قالته العرب فلا يكاد واحد منهم يخبر عن حقيقة ما خولف فيه ، بل يسلك طريق الاحتمال والإمكان)[٢١] .

وهذه نتيجة طبيعية لمشكلة ضياع الأكثر من الموروث . مما يجعل ما بين أيدينا ليس سوى علامة تشير إلى المفقود وتدل على الغائب . وهو هنا موروث غير قطعى الدلالة . وهذا ما يجعله فى دائرة (الاحتمال والإمكان) ، وتفسيره حينئذ لن يكون قطعيا لافتقاره إلى كامل البراهين . ومن هنا صار اختلاف علماء اللغة ، وصارت كلمة (كذب) كلمة مشكلة وكل الموروث الأدبى هو كذلك فى موضع الاحتمال والإمكان ، وفى موضع الاختلاف .

وتكون كلمة (الكذب) والتكاذيب مصطلحات مفتوحة ، ودلالاتها احتمالية وليست قطعية ، كما أنها تقوم على الاختلاف . وفهمنا لها سوف يكون مشروطا بتفسيرها تفسيرا

نصوصيا يقوم على أساس تفسير النص بالنص ، من خلال تشريح القول ، ومحاولة استنباط سياقاته النصوصية والمعرفية . وكما يقول العرب فإن البعرة تدل على البعير . وإن لنا أن نعرف الغائب بقياسه على الشاهد . ومن شأن الحفريات المعرفية أن تفضى إلى الكشف عن المطمور . ولذا فإن تحليلنا لهذه التكاذيب سوف يأخذ بنا نحو مباصرة ما وراء النص ، بعد أن رأينا أننا أمام مصطلح إشكالى نحتاج إلى سبر أبعاده ومراميه . وفى ذلك نكون كاشفين لجنس أدبى هو (التكاذيب) كما سنقول فى المبحث الخامس . ولكن قبل ذلك ومن أجل ذلك سنقوم بتشريح التكاذيب ، وبعده فى المبحث الرابع سوف نحيل ذلك كله إلى موقعه من سياق الفعل الأدبى ، والشعرى خاصة ، إن شاء الله .

٣ ــ تشريح الحكاية :

هذه حكاية تتداخل فيها مستويات الدلالة ما بين البساطة والعمق ، شأنها شأن الحكايات ، التى تقوم دوما على بناء مزدوج ظاهره البساطة وباطنه عميق وجليل . والحكاية هذه بوصفها قولا مأثورا تضبح نصا ، ومن الدلالات الجذرية لكلمة (نص) أنها تعنى الكشف والإظهار ؛ وكل نص هو تبيين وإظهار ــ كما يقول ثعلب فى مجالسه [٢٢] . ولكن النص لا يعطى قياده بسهولة تلقائية . إن كل نص هو بالضرورة نص شرود كما يعرف المتنبى . ومن هنا فإن النص يتراوح ما بين الكشف والإظهار وبين الشرود . فيظهر منه سطح بسيط ويغور منه أعماق معقدة . ولهذا فإن الدخول إلى العمق يحتاج إلى مخاتلة النص والتحايل عليه . وطريقنا فى ذلك هو أن نضعه بين محاور ثلاثة ، تدور حول فعل هذه الحكاية بوصفها نصا شاعريا ــ ولم أقل شعريا ــ وهى بذلك فعل مغاير ومختلف عن التأليف النثرى . وتدور المحاور ــ ثانيا ــ حول سؤال الأداة الفاعلة داخل الحكاية ، ثم سؤال الهدف المتجلىّ فيها .

٣ ــ ١ تتفتح هذه الحكاية على مشارف جملتها الأولى بقول الراوى : (تكاذب أعرابيان) . وهى جملة تشبه جملة العنوان : (تكاذيب الأعراب) ، وهاتان الجملتان يبدو عليهما أنهما من خارج النص ، وهما من كلام الراوى والمدوّن ، وبالتالى يصبح من الصحيح إهمالها . ولكن ذلك لو حدث سوف يحرمنا من أهم أسباب النص ووسائله إلينا . ذلك أن (تكاذيب/وتكاذب) هما الإشارات الأولية إلى (سياق) النص وإلى موقعه من الموروث الثقافى والنفسى لنا . كما أن كلمة (الأعراب) هى مؤشر إلى فئة بشرية ذات ثقافة متميزة . وهذا يعنى أننا أمام جنس أدبى هو التكاذيب ، وأن لهذا الجنس مبدعين خاصين ومتخصصين هم الأعراب . ولهذا يأتى الفعل (تكاذب) مشيرا إلى حالة إنشاء هذا الجنس الأدبى وصناعة التكاذيب ، ويأتى الأعرابيان:الفاعل والمنشىء . ويشعرنا هذا بأن الإنشاء هو إنشاء تلقائى وفورى . وحدوثه ونموه يتشكلان فى لحظة إنجازه .

كما أنه يشعرنا بأن الإنشاء فعل مشترك بين طرفين متساويين فى إحداث النص وإنشائه وتنميته . فهو ليس نصا يحدث من مؤلف فرد ويتجه إلى جمهور مطلق ، ولكنه نص يحدث بالمباشرة ، مباشرة الخطاب ومباشرة الاستماع . وهذا الاستماع ليس استماعا سالبا واستهلاكيا ، ولكنه شرط لحدوث النص وتناميه ، مع تبادل الأدوار فيما بين الإنشاء والاستماع . فالمنشىء يضبح مستمعا ، والمستمع يتحول إلى منشىء فى الوقت نفسه الذى تحدث فيه الحكاية .

والمبدع ــ هنا ــ يخاطب مبدعا مثله ، وفى هذا تغيير يتضمن تحديا عميقا لمفهومات نقدية وقرائية مثل مفهوم المؤلف ومفهوم المتلقّى . فنحن هنا لا نشاهد تلك الثنائية القاطعة والفاصلة بين صانعى النصوص ، إذ ليس لدينا مؤلف يختلف عن المتلقى ، ذاك لأن كل واحد منهما هو مؤلف ومتلقّ فى آن واحد . ولذا صار الحدث من خلال الفعل (تكاذب) الذى يعنى الاشتراك والمباشرة ، والنص ينتج عن هذه المشاركة ، ولو حدث أن ألغينا أحدهما لتحول الفعل من «تكاذب» إلى كذب أو إلى قال وتحدث وذكر . . . وما إلى ذلك من أفعال الإنشاء الفردى . وهذا ما يجعلنا نقول بأهمية الجملة الأولى . ونقول إنها جملة تشير إلى السياق وتحدد الجنس الأدبى وفئة المبدعين ، وخسارتنا ستكون كبيرة وتؤثر على فهمنا للنص لو أهملنا هذه الجملة .

والأعرابيان يتكاذبان ، أى أنهما يؤلفان حكاية ، يعلم كل واحد منهما أنه فاعل أساسى ، مثلما أنهما يدركان ويعيان أنهما يضربان فى القول على غير واقعه ، واستجابة الثانى تعنى قبوله للعبة ورضاه بشروطها،ومن ثم فإنه يدخل فى منافسة تضاهى الأول وتسابقه على الابتكار وتنمية النص ، وهو ــ حسب

مفهوم لوحة التلقى لدى بلوم ، يدخل فى (عملية اختيار لمصدر إلهام معادل للسابق وهى حالة تنافس)(٢٣) . ولذلك فإن نوعية الاستجابة فيها ليست مجرد استقبال وتلق ، ولكنها (إبداع) مواز ، والأصل والفرع فيها يتساويان ، بل إنهما يتنافسان . وتضمحل لذلك البداية وتتراجع من أجل فتح النص للنهاية ، ويكون التكاذب حينئذ هو تفاعل نصوص يلغى الحدود ما بين المؤلف والمتلقى ، وذلك كله من أجل النص ومن أجل الإبداع والأدبية .

وإلغاء هذه الحدود أدى إلى إلغاء المؤلف بوصفه صوتا مفردا ، وأحل محله صوت التفاعل ، أى صوت الكل ، ومن هنا وصفها أبو العباس المبرد بصفات الجمع فهى تكاذيب ، وهى من الأعراب . إنها صوت جمعى يتجلى مخيالاً للإنسان المنتمى لهذا الجنس الأدبى ، والصانع له .

ووظيفة النص فى هذه الحالة تكون انتباهية(٢٤) ؛ بمعنى أنها تثير فى المبدعين إحساسا شعوريا ولا شعوريا بأنهم أحياء ، وأنهم فاعلون . ولسوف يتضح لنا ذلك فى استنباطنا لأدوات الفعل فى النص . وأشير هنا إلى وصف طرحه عبد اللطيف اللعبى عن التأليف فى المعتقل ، وهو قول يكاد يكون وصفا لمن يبدع الأكاذيب ، فى علاقة ذلك بالإحساس بشعور الحياة وإرادة البقاء والاتصال مع الآخر ؛ يقول اللعبى عن (المؤلف الذى يكتب فى ظروف الاعتقال إنما يفعل ذلك قبل كل شىء ليتأكد من أنه لايزال حيّا ، من أن دماغه لايزال قابلا للاشتغال ، بأن ملكاته لاتزال قادرة على أداء وظائفها ، كأن الأمر عبارة عن سباق ضدّ الساعة مع الموت ، مع فقدان الذاكرة ، مع العى . . . إنه دفاع وتعبير عن الإنسان ككائن نوعى)(٢٥) .

هذه صفات محكمة عن حال الإبداع من أجل (الكائن النوعى) فى مقابل الظرف الصارم تصح على جنس التكاذيب ، وتلامس العلاقة ما بين النص والحياة فى مواجهة العى والموت . ومن هنا يكون الإبداع مسعى لتأكيد الوجود من خلال القول ومن خلال الاتصال ، وعدم ذلك هو الموت ؛ ومن الممكن استدعاء بعض المقولات النقدية حول ذلك ، وهى مقولات تجعل الاتصال عملا تبادليا يحث على استنهاض الحس بالحياة ضد الموت والعدوانية والتدمير(٢٦) . ويلمح فوكو علاقة الإبداع بالموت منذ الملحمة اليونانية ، وفى ملحمة « ألف ليلة وليلة » حيث يكون الكلام أداة لمغالبة الموت والتخلص منه ، ومن أجل الحياة ، والاستشعار بها ، فى حين أن عدمه موت ، ولو سكتت شهر زاد لكان فى ذلك موتها ، وحكايتها هى محاولة تتجدد كل ليلة لإبعاد الموت عن دورة الحياة(٢٧) .

وهذه (التكاذيب) هى مسعى لإقامة هذا النوع من الاتصال ، وهى تأكيد للوجود وللحياة بإحداث اللغة وإقامة المشاركة الاتصالية . والأعرابيان هنا يتخيلان ويرسمان العالم من حولهما ويقرآن الغائب ويلامسان المفقود من حياتهما ، وهى حياة صحراوية جافة تشير إليها عناصر الحكاية من خلال الليل والصيد والفرس . إنهما يحاولان استئناس المتوحش ، وإطلاق الأسير من الداخل ، ولذا فإنهما يدخلان فى فعل مشترك فيتكاذبان عن وعى وعن إدراك لخيالية المقول . والواحد منهما لا يخدع الآخر ، ولكنه يشترك مع الآخر فى مخادعة الذات وملاهاة الظرف والخروج إلى المطلق ، حيث لا قيد ولا حدود ولا حقيقة ولا نتيجة ، وإنما كل ذلك تكاذيب تفعل فى النفس فعلا مؤقتا يخرجها عن زمنها المجدب إلى حلم خصيب تأنس به بعض الوقت ، وهذه نعمة تتجلى فى اللغة وتظهر ، ولكن اللغة أخطر النعم ــ كما يقول الشاعر هيدرلن ــ(٢٨) ومن خطورتها جاءت هذه الحكاية التى يجب علينا أن نأخذها مأخذ الجد ، ونأخذ التكاذيب كلها المأخذ نفسه ، بوصفها جنسا أدبيا أهملناه زمنا وحق لنا أن نعود ونهتم به . ولم يكن الأعراب عابثين حينما كانوا يتكاذبون ، ولكنهم كانوا يمارسون الحياة من داخل اللغة ، بوصف اللغة كائنا حيويا نوعيا باستطاعتها منح الإنسان كينونة نوعية مماثلة وجدها الأعراب فى التكاذيب فمارسوها بإتقان وإبداع وعن وعى كامل ، مما جعلهم يوظفون خيالهم فيها توظيفا إبداعياً متفوقا ، ولو جاءنا هذا الموروث كله لجاءنا علم وافر ، كما يقول أبو عمرو بن العلاء .

٣ ــ ٢ تفاعل الحكاية من خلال دور القائل فيها ، فهذان أعرابيان قال أحدهما ثم قال الآخر ، وهما بذلك لا يقدمان حكايتين ، ولكنهما يقدمان حكاية واحدة ذات شطرين أو دورين ، أو لنقل بلغة المسرح إنها ذات فصلين . وهى تفضى إلى دلالة ضمنية كلية واحدة ، وتوظف العناصر داخل النّص توظيفا بنيويا متكاملا . والأدوات الفاعلة داخل الحكاية تبدأ من فعل القول المشترك ، حيث يتم إلغاء المؤلف الفرد ، والمستمع الفرد ، ويحل الإيجاب والتجاوب بديلا للدور

التقليدى الذى يمارس سلطة وتسلط المؤلف ، على الخطاب وعلى المتلقى . ومن هنا فإن فعل القول المشترك يتحرك عبر العناصر بأدوات فاعلة داخل الحكاية ، وهذه هى : الفرس / الليل / السهم / الظبى . ويكـون الفرس والسهم أدوات أساسية للفعل ، بينما الليل والظبى هما رموز الإنجاز ومادته ، والجميع هى أهداف . فكلا الأعرابيين يطلب ويتمنى فرساً ويتمنى سهما ، وهما لا يملكان ذلك فى واقعهما ولكنهما يطلبانه فى اللغة ، ويجعلان اللغة تنوب عنهما بامتلاك المفقود ، واستحضار الغـائب . ولو امتلك الأول فرسا فإنه سيتمكن من فعـل المعجزات بواسطة هذا الفرس وسوف بإيقاظ الليل من غفوته . كما أن الآخر لو امتلك سهما سحريا فسوف يصيد ما لا يصاد من الظباء .

والحكاية تنص على الفند والحرمان من خلال استخدام التنكير فالفرس نكرة والسهم نكرة ، ويحدث ذلك (مرة) ، وفى هذا إحالة إلى الماضى . والماضى هنا يبعد القصة عن قيود التمنى ، ويرفعها عن أن تكون مجرد هواجس تهجس بأوهام الأمانى . فالإحالة على الماضى توهم بأنها حكاية قد حدثت فى مرة وأن لأحدهما فرسا ، وللآخر سهما . وبالفرس صاد الليل وأيقظه وبالتالى سيطر عليه . بينما الثانى نال ظبيا بسهمه وأشبع جوعه فسيطر عليه .

والليل موحش ومرعب ، والجوع قاتل ونذير فناء ، وسبيل الخلاص هو الأداة الفاعلة ، وسوف تكـون اللغة هى تلك الأداة تتمثل بالفرس والسهم . وفى ذلك مواجهة للموت والفناء وخلاص منهما .

وهذه المواجهة تفضح وتكشف واقع الحال ، فالأعرابيان حقيقة يعانيان من أسباب الفناء ويعيشان فى حال من الفقد . فهما لا يملكان الأدوات الواقعية ، والحكاية تفصح عن الغائب فى حياتهما . ولكنها تفصح أيضا عن النوعية التى يملكانها ويملكان القدرة على استخدامها وهى (القول) . ولذا قال أحدهما ثم قال الآخر . ولقد قالا بما عجزا عن فعله ولذا صار قولهما فعلا . حيث أوجدا وابتكرا واقعا نصوصيا فيه كل ما هو مفقود وغائب ، وكأن ذلك رقية سحرية تكسر لهما شروط الظرف وقيوده وعوزه ومواته . ومن هنا فإن اللغة هى اتصال حيوى يعادل الحياة ، ويناهض الموت .

والحكاية هذه لا تدخل فى اللغة متطفلة عليها أو متسولة لحسناتها ، إنها تغوص فى اللغة متشابكة مع سياقاتها الأدبية ، ومستنهضة لدلالات هذه السياقات ؛ فالليل والفرس والسهم والظبى كلها قيم شعرية وشاعرية[٢٩] ، تتمدد فى الموروث بداية ومسارا لتجعل هذه الحكاية جزءا من سياق ثرى يعرفه كل قارىء للأدب .

فالليل الأعرابى وحش مفترس يهاجم البشر ويرعبهم ، ويتجسد لهم على صورة حيوان بحرى يتموج جالبا الهموم التى يجثم بها على الإنسان ، ويطبق عليه كحيوان أسطورى غاشم ؛ ذاك هو الليل كما صوره امرؤ القيس ، وهذا هو الليل الذى كان يواجهه الأعرابى فيخاف منه ويرتعب . ولقد تعلم هذا الأعرابى أن هذا الليل المتوحش ذو قدرة مطلقة على الإنسان يستطيع إدراك الإنسان ، وليس للمرء أن يهرب منه . ولقد قال النابغة بذلك وكشف بلواه معه ، حيث الليل يدرك الإنسان ولا منتأى عنه .

ذاك واقع الليل الأعرابى ، ولكن الحكاية تسعى إلى إقامة معادلة جديدة يتخلص فيها الأعرابى من ليله المتوحش ، ولهذا جاءت الحكاية لتنتصر للإنسان وتنتقم من الليل ، فجعلت الإنسان يلحق بالليل ويدركه بعد أن مزّقه إلى قطع ، ثم قام الإنسان بإيقاظ الليل لكى يرحل ويذهب .

وهو هنا يعلن سيطرته على المتوحش ، ويبشر نفسه بأنه قادر على التصرف مع الليل كيف شاء ؛ فأسقط الخوف ودجن المتوحش ، واستأنس واحدا من ظروفه الغاشمة .

لقد كان الليل وحشا مفترسا ، واستطاعت الحكاية أن تتخلص منه بتدجينه ، وهذا خلاص للإنسان من رعب . وبعد هذا الخلاص من المرعب جاء الطرف الثانى من الحكاية محققا غاية أخرى من غايات الإنسان الحيوية وصار طلب الظبى .

والظبى قيمة دلالية مهمة لحياة الأعرابى ، فهو مادة غذاء ومادة بقاء . هو لحم يؤكل ، وهو رمز للمرأة . فهو حيوان مبهج على نقيض الليل ذلك الحيوان المفترس والأعرابى الذى يخاف من سطوة الليل يأنس بالظبية صيدا يقيم أوده أو امرأة تقيم حياته . فالظبى إذن مادة حياة ، وهو عنصر حيوى يظل طلبه غاية تلحق مباشرة بغاية الأمان من المتوحش ولذا جاء

الأعرابى الثانى بالظبى بعد أن أحس بالأمان مع رفيقه حينما فرغا من الليل وتبعاته .

ولكن الخلاص المتمثل بالإيقاظ وبالصيد لن يتحقق إلا بأسباب ، وهذه الأسباب هى الفرس والسهم . فالفرس أداة سببية فى إيقاظ الليل ، والحكاية لا تقول بإيقاظ الليل فقط ولكنها تشير إلى ذلك الفرس العجيب الذى يصل ما انقطع ويعطى صاحبه مرامه ولذا قال الأعرابى : (مازلت أحمل بفرسى عليها حتى أنبهتها فانجابت) ، وانجياب الليل مرتبط بحملات الفرس . وهذا الفرس ، الذى هو نكرة فى الحكاية ، هو الذى سيجعل الأعرابى فارسا لا راجلا ، ويعطيه صفة من صفات الأبهة والمجد ، فهو فارس لأن له فرسا ، وهو يوقظ الليل ويدجنه لأن ذلك الفرس حمال وقاطع . فالأعرابى هنا يتخلص من الليل ويمتلك فرسا . والمطلبان معا مفقودان فى واقعه ، ولكنهما موجودان فى النص يحضران ويتفاعلان .

والفرس أداة سببية ضد الليل ، ومن أجل فروسية الفارس وعزته بعد الرهبة والذعر .

أما السهم فهو أداة سحرية ، وكان لابد من كونه سحريا يميل ويتحرك صعودا وهبوطا حسب نوايا صاحبه ورغباته ، وهو لابد أن يكون سحريا لأن الصيد نفسه سحرى . فالظبى رمز غنى يشع بالحياة والنماء ، وهو قيمة دلالية عالية كصيد وكرمز للمرأة . وصورة المراوغة فيه هى من أبرز صفاته . والظبى إذا نفر لا يرجع إلى مكانه ، وإذا غادر ظله لا يعود إليه . ولذا كان لابد من أداة لها قدرة خارقة على المخاتلة والملاحقة . والصيد السحرى اقتضى سهما سحريا . ويكون السهم أداة سببية لأخذ الظبى . والأعرابى فى الحكاية لا يشير إلى صيد السهم للظبى ولكنه يقول إن السهم أخذه . وهذا رمز إلى الإمساك به حيا ، لأن غرض الحكاية هو الحياة وليس الموت . ولذا صار أخذ الظبى وصار تنبيه الليل، وفى المعنيين دلالات الحياة والحركة . وتتحقق بذلك غاية النص بما أنه نص ضد الموت وضد الغياب والفقد . ولذا فإن الحكاية منحت الجماد حياة حيث جعلت السهم يفكر ويخطط وبالتالى يلاحق ، وقدمت الليل وكأنه كائن حى ينام ويستيقظ ، ويعتريه ما يعترى الأحياء حيث انفصل منه قطعة نامت ، وانفصالها ونومها يحيل إلى صفات كثيرة فيها . كأن تكون قد تعبت من مسارها الأبدى ، أو تكون نسيت واجبها فى المغادرة عند الصباح ، أو أنها ملت من أصلها وأرادت اللجوء إلى النهار ، أو تاهت فى الطريق ، أو أنها تعرضت لعقوبة صارمة من سيدها الذى تركها وحدها فى نهار الصحراء . وكل هذه معان من معانى الحياة ومناهضة الموت والتجمد والانصياع .

٣ ــ ٣ يشير آيزر إلى حاجة نظرية الأدب إلى تغيير وجهتها لتركز على وظيفة الإشارة فى الجنس الأدبى ، وبذلك تقلب النص إلى انعكاس للرغبات المفصح عنها . وما النص ؟ إنه الناتج الوظيفى لما تفصح عنه هذه الأداة الفنية . ولسوف نعرف الحكاية حينئذ تبعا لوظيفتها الدلالية بما إنها نص يكشف عن الرغبات ويعريها ، فى حين يبدو أنه يحاول إرضاء هذه الرغبات وإشباع فراغها ، وفن الحكى هو مخترع بشرى لتمكين الإنسان من تمديد نفسه ووجوده الحياتى[٣١] .

ومن هذا المنظور تأتى رؤيانا للتكاذيب من خلال الوظيفة المتجلية فيها . على أن وظيفة الإشارة فى النص تتبدى بواسطة أسلبة الشخوص عناصر فاعلة ومولدة للدلالة الوظيفية . ووظيفة الإشارة فى هذه الحكاية هى فى تحقيق الاتصال مع أطراف الحوار ، ومع العالم ، وذلك بتحويل الحلم إلى رمز . ولقد قلنا من قبل إننا أمام حكاية واحدة من فصلين ، وكلا الفصلين يؤديان إلى غاية واحدة . ومادام الأمر كذلك فإن الهدف النهائى يصبح هو وظيفة الإشارة وهو المفتاح إلى الحكاية مثلما أنه الدليل عليها .

وهذا الهدف النهائى هو الظبى الذى أخذه السهم . وهذا السهم بوصفه أداة سحرية جاء بالظبى ليجعله مطلبا نصوصيا ويكون هو وظيفة النص وغاته

والظبى هو حلم سابح فى المخيال المشترك لصانعى التكاذيب ، وتحول فى الحكاية من حلم إلى رمز بعد أن تم الإفصاح عنه ، وتم رسم حبكة محكمة أفضت إلى أخذ الظبى ، بعد سلسلة من الحوادث ذات العلاقات السببية ، وبعد تبادل حوارى اشترك فى إبداع الحبكة وتناميها . وكان لابد من إيقاظ الليل ، وإزاحة ظلامه ليحل النهار والضياء الذى يكشف عن الظباء النائمة ، ويتيح للسهم مجالا للملاحقة المكشوفة ليأخذ الظبى .

وإذن . . ما هذا المرموز إليه ؟ ما الظبى ، هذا الحلم المتحول ، والرمز النصوصى الماثل ؟

للظبى فى المخيال العربى ــ والأعرابى خاصة ــ تاريخ من السياقات الثرية فهو مادة شعرية يرتبط بها التكوين الشعرى ارتباطا عضويا ، و (يزخر الشعر الجاهلى بتشبيه المرأة بالظبية حيث تتداخل صورة الظبية مع الطلل والذكرى والجمال ، والتشبيه هنا لم يأت مصادفة فالظباء أجمل الحيوانات أجسادا وأطيبها أفواها وأكثرها نفورا ، وهى إلى هذا لا تعرف المرض حتى قالت العرب للمعافى : به داء ظبى . وقد حاك القدماء حولها الأساطير وصنعوا تماثيل مصغرة لها على هيئة تمائم تقى من الشرور ، لأنها مخلوقات طاهرة لا يجسن مسها بأذى ، ولكن العربى ألف صيد الظبية رغم شبهها بالحبيبة ، وقد كونوا عنها انطباعات فهى تنشط فى الليالى المقمرة وبها ميل للنوم واللهو مع الذكور ، وهى إلى هذا ترمز إلى التجديد ، فإذا بحث الرجل عن زوجة جديدة أكثر شبابا وجمالا من زوجه الأولى فإنه يقول : الظباء على البقر . وإذا أراد الإشارة إلى رحيل الحبيبة قال بأن ديارها تسكنها الظباء ، وكانت أسماء الظبية تطلق على بعض النساء . . . . . أما فى الشعر فإن للظبية أسماء كثيرة . . . على هيئة مسميات أو صفات)[٣١] .

وللظبية دم أشد حمرة من سائر دماء الحيوانات الأخرى (والمسك بعض دم الغزال ــ المتنبى) وكانت العرب تسمى الظباء مطايا الحب . وفى الأساطير يحمل الظبى روح دموزى الذى قتلته الغيلان وفى ملحمة جلجامش قال جلجامش لأنكيدو : يا أنكيدو إن أمك ظبية . ولذلك فقد فرت الظباء عنه سبع ليال حين اتصل بالبغى[٣٢] .

ومن هذا التاريخ الدلالى الثرى تبرز سمات أساسية هى الجمال والنفور والطهارة . وهذا (الجميل/ الطاهر/ النافر) لابد أن يكون رمزا للحبيبة وإشارة إليها ، ولابد أن يقتضى ذلك معنى الجدة والطرافة . ولذلك فإن العربى مال إلى صيده لكى يمتلك الحياة ، ويدخل فى عالم الطهارة والجمال ولو باصطيادها ، وماذا يفعل مع النافر إلا أن يصيده ، غير أن الأعرابى فى الحكاية أطلق سهمه السحرى لا ليصطاد ، ولكن ليأخذ الظبى . وذلك محافظة منه على حياة الرمز وما يرمز إليه من طهر وجمال وحبّ وجدة . وهذه معان لا يجوز عليها القتل ولكن يحق لطالبها أن يبتكر أدوات السحر والاحتيال لكى يفضى إليها .

وهذه قيمة شعرية مرتبطة بشعر الحب (حتى إنك لا تكاد تجد قصيدة تخلو منه إلا النادر والفذّ)[٣٣] . فهو رمز لعنصر الحياة والبقاء .

ومن رموزه أيضا الصحة والعافية ، ومن أمثال العرب فى صحة الجسم قولهم : به داء ظبى ، ومعناه ليس به داء كما أنه لا داء بالظبى[٣٤] . وله صفات أخر تنم عن النباهة والحيوية ، فهو موصوف بالحذر فإذا (رابه ريب فى موضع شرد عنه ثم لم يعد . ومنه المثل : تركه ترك ظبى ظله)[٣٥] ، وهذا هو ما اقتضى وجود السهم السحرى .

ويضاف إلى السمات المعنوية وما فيها من رمزية ، صفة أخرى مادية وهى أن الظبية جراب صغير عليه شَعْر . وفى الحديث أن ظبية بهذا المعنى أهديت إلى الرسول ﷺ فيها خرز فأعطى الأهل منها والعرب[٣٦] .

هذا كله سياق غنى يجعل (الظبى) إشارة فسيحة الدلالة عميقة الحلم ، ويوظفها كرمز حى يكشف عن الرغبات بما إنها واقع مفقود وغائب ، ولكنها مطلب إنسانى خيوى .

وهذان الأعرابيان يتكاذبان بحثا عن الجمال والطهارة والحب ، ويعرفان أن طبع الحبيب الطاهر الجميل هو طبع النفور ، ولذا ابتكرا أداة سحرية لملاحقته يمنة ويسارا وعلوا وانحدا إلى أن تأخذ الظبى . ويحقق النص ــ إذن ــ مطلبه فى الجميل الطاهر وفى الحب والجدة ، ولكن النافر يظل نافرا ، فبعد أن سيطر النص على الظبى راح النص نفسه يمارس النفور والشرود ، ليظل نصا شاردايسهر الخلق جراه ويختصمون . ويظل النص كظبى نافر يحتاج إلى قراءة سحرية تحتال وتخادع النص لتأخذه كما أخذ السهم السحرى الظبى . وتبقى التكاذيب فنا عربيا غائبا وجنسا يحتاج إلى كشف واستكشاف ، حيث يكون الأعراب هناك بكل ما فيهم من أمل مفقود وعيش غائب تكشفه اللغة وتنوب عن غيابه بحضورها وعن نقصه بتكوينها .

وهذا هو الهدف المتجلى فى هذا النص بوصفه وظيفة دلالية لإشاراته وعناصره الرئيسية ، حيث يتحول الحلم إلى رمز ، ويتجلى المرموز إليه من خلال ثرائه السياقى وتلاحمه العضوى مع الموروث الشعرى الذى ظل الشعراء يهجسون به ويتكاذبون فيه ، لكى يظل الإنسان ذلك الكائن النوعى الذى ما انفك يبحث عن نفسه وعن عالمه مستعينا بلغة هى كائن نوعى حىّ ، مثلما أنها فاعل وظيفى ومنفعل دلالى كهذه الحكاية .

٤ ـ كل شیء يتكلم :

استتباعا لرمزية الدال (وإشاريته) وتعميما للفكرة فإن كل دالّ هو بالضرورة رمز ، وهو بالضرورة أيضا مجاز . وفی البدء كان المجاز كما يقول التشريحيون[٣٧] . وبذلك فإن كل دال هو لغة تنطق وتتكلم . وهذا ما يحيل إليه الأعراب فی نسبتهم الكلام إلى كل كائن حیّ بل إلى كل كائن على الإطلاق حتى وإن كان جمادا كالحجر والأرض ، ومنه الأغنية الحديثة المشهورة : (الأرض بتتكلم عربی)[٣٨] ، وهی أغنية معاصرة تحيل إلى موروث عميق الجذور ، وهو موروث نطقت فيه الحيوانات مثل فرس عنترة وشخوص «كليلة ودمنة» ، وقبل ذلك كان (الضب) يتكلم بالشعر ويخاطب ابنه أيام كانت الأشياء تتكلم[٣٩] .

وهذه واحدة من التكاذيب يرويها المبرد . وفيها إسناد يعيد الدلالة إلى أن (الأشياء) بالإطلاق كانت تتكلم وكان لها أيام من الكلام مثلما كان للعرب أيام من الحروب والوقائع .

فالأشياء إذن لها تاريخ مع اللغة ، تقول وتسمع ، وتنشد الأشعار . والأعراب كانوا يستندون بخيالهم على هذا المنطق الخيالی فی أن الأشياء تتكلم ، ولذا فهم يروون أشعارا للطيور ، مثلما يروون أشعاراً للملائكة وللجن وللشياطين . وجاء عنهم شعر على لسان جمل يرثی الحارث بن ظالم أحد الجرهميين[٤٠] . وهذا ليس دجلا وتزييفا ولكنه خيال أدبی يتفق مع منطق وغايات التكاذيب بوصفها فنّا أدبيا يعتمد على فكرة منح الأشياء لغة للتعبير والإفصاح . وهذه عندما تتكلم فإنها تصبح حية ومنسجمة مع نظام الحياة ، فاللغة دفاع ضد الموت والتلاشی . ولهذا صار كل شیء عند الأعراب يملك حياة وعواطف وجدانية توجه حياته وتفسرها . ولقد قرأ الأعراب صفحة السماء بنجومها وفسروا علاقات النجوم مع بعضها تفسيرا فيه حياة وإحساس . فالدَّبران . وهو نجم بين الثريا والجوزاء . له قصة حبّ تراجيدية مع الثريا . وهو لحبه إياها قد خطبها واستعان بالقمر ليزوجه منها ولكن الثريا تمنعت وقالت للقمر حينما فاتحها بأمر الدَّبران . ماذا أفعل بهذا السّبروت الذی لا مال له . ونتيجة لهذا الحرمان ظل الدبران يدور فی السماء مستجديا ومعه صلاصة يتمول بها ، فهو يتبعها حيث توجهت ويسوق صداقها قدامه ، فی حركة أبدية فرضها الحب عليه وظل يتابع محبوبته ويجری وراءها محروما منها مثلما هو محروم من المال . فهو فی حرمان مستديم ولكنه لم يفقد أمله فی من يحب[٤١] .

وفی هذه الحكاية إشارة إلى الحرمان وإلى ما هو مفقود وغائب وهما الحب والمال ، وفيها إشارة إلى الغاية المطلوبة . وتلك هی قراءة أعرابية تكاذبية لصفحة السماء تجاری حكاية الليل النائم والسهم السحری فی إفصاحهما معا عن الغائب والمفقود وكشفهما عن المنشود ، بل إن هذه الحكاية تفسر تلك وتحيل إليها وتتساير معها صياغة وتفسيرا . والمنشود لا يتحقق إلا بعد تحريك الأشياء لتكون متكلمة ومتحركة ، تفعل مثلما يفعل الأحياء ويصيبها ما يصيب الأحياء ، ولذا فإن (الجدی قتل نعشا فبناته تدور به تريده ، وإن سهيلا ركض الجوزاء فركضته برجلها فطرحته حيث هو وضربها بالسيف فقطع وسطها ، وإن الشِّعری اليمانية كانت مع الشعری الشامية ففارقتها وعبرت المجرة فسميت الشعری بالعبور فلما رأت الشعری الشامية فراقها إياها بكت عليها حتى غمصت عينيها فسميت الشعری الغميصاء)[٤٢] .

وهذه مثل سابقتها مما هو قراءة تستشرف ما فی داخل الشیء لتحركه بالحياة والخيال . فتولد اللغة من رحم المخيال المحروم لتجعله يواجه الحرمان بالأمل والموت بالحياة من خلال اللغة التی تجعل النطق والتعبير مرادفا للحياة وللفعل . ويكون الكذب هنا أساسا جديا لا يتحقق الفعل الحی إلا به . ومن هنا يجیء قول زيد الخيل واصفا معركة اشترك فيها فيقول :

بنی عامر هل تعرفون إذا غدا
أبو مكنف قد شدّ عقد الدوابر
بجيش تظل البلق فی حجراته
ترى الأكم منه سجدا للحوافر
وجمع كمثل الليل مرتجس الوغى
كثير تواليه سريع البوادر

وهذا الجمع الكثيف الذی كمثل الليل يرتجس ويرعد بالوغى يسرع بالبادرة وتتالى هجماته بكثرة وإرهاب تجعل النهار ليلا وتسد أفق الشمس ، هذا الجيش الليلی الضارب لم يكن فی الحقيقة سوى ثلاثة خيول[٤٣] كما يروی المبرد ، أحدهما كان للشاعر . وهذه حقيقة لا تمكّن الشاعر من أن يقول شعرا لو أنه

اختار الصدق فى القول . ولكنه لكى يقول شعرا لابد له من اختلاق حكاية من التكاذيب تمنحه مادة شعرية وتغذى لغته بالخيال والتمثيل فيملأ فراغ الواقع بتكاذيب اللغة . وتكون التكاذيب مادة الشعر وروحه على عكس الصدق والواقع اللذين ينافيان الشاعرية هنا .

وفى هذه الأبيات أخذ الشاعر باستنطاق الغائب والمتخيل ليجعل النص يتكلم بالمرغوب به والمنشود ، وهو أن يكون للشاعر جيش على تلك القوة والمنعة والسلطان ، لكى يشعر بالأمان والانتصار . واللغة قادرة على منحه هذا الشعور ولقد فعلت حينما طلب منها ذلك عبر باب التكاذيب .

والمسألة ليست فى استنطاق الجماد أو الصمت والغياب فقط . ولكنها أيضا فى استقراء وتفسير المنطوق . مثلما فعلوا فى تفسيرهم لصفحة السماء ورحلة النجوم فيها ، ومثلما فعل عنترة فى قراءته للغة فرسه . وهى لغة يدرك عنترة أنها تختلف عن التعبير المعهود ، ولذا فهى تقتضى فهما خاصا بما إنها لغة خاصة ، وهذا الفهمٌ شرط للتفسير ، ولذا يقول عن فرسه :

لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى
أو كان لو علم الكلام مكلمى

إن الذى ينقص هذا الفرس هو (المحاورة) و (علم الكلام) ، والمحاورة وعلم الكلام هما صفتان للغة العلمية لغة البرهان والعقل والحجة ، أى لغة الواقع ولغة الصدق . ولكن هذا النوع من اللغة ليس ضروريا فى الشعر . إن لغة الشعر ولغة الأشياء حينما تتكلم هى ما نجده فى البيت السابق على هذا البيت حيث يقول الشاعر مفصحا عن قراءته وعن تفسيره لمنطق الفرس :

وازور من وقع القنا بلبانه
وشكا إلىّ بعبرة وتحمحم

عجز الفرس عن (المحاورة) وعن (علم الكلام) ولهذا راح يبتكر لنفسه لغة أخرى تخصه ، وهى لغة تتمثل بالازورار والتحمحم والتعبير بالعَبرة . إنها لغة تكشف عن العجز وعن التعويض فى آن . وإن كان الفرس لا يعلم الكلام فإنه لا يعجز عن اصطناع لغة تخصه ، ولم يحتج الأمر إلا إلى متلق يستقبل هذه اللغة ويفك شفرتها ويعى أنها لغة تختلف عن المعهود وتفارقه . وهذاما جعل عنترة يفهم فرسه وينشأ من هنا خطاب متبادل بين الفرس والفارس مثل تبادل الأعرابيين لخطاب واحد مشترك تأسست منه حكاية التكاذيب .

ومثل عنترة كان امرؤ القيس شاعرا ذا مقدرة على استنطاق الأشياء ومخاطبتها . وخاطب الليل المتوحش راجيا منه الانجلاء :

وليل كموج البحر أرخى سدوله
علىّ بأنواع الهموم ليبتلى
فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازاً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى
بصبح وما الإصباح منك بأمثل

خاطب الليل لأنه قد جعله ليلا حيوانيا له صلب وأعجاز وصدر ، وهذا الحيوان المتموج يدخل مع الإنسان فى مغالبة يحاول فيها الليل/الحيوان أن يداهم الشاعر بجسده الضارب ، ولم يكن للشاعر من حل سوى أن يستخدم اللغة ويستعين بها على هذا الحيوان المتوحش فيخاطب الحيوان مناديا إياه بأن ينكشف وأن ينجلى . والانكشاف فعل من أفعال النص حيث إن النص كشف وإظهار ــ كما أشرنا أعلاه ــ ولكن الانكشاف والإظهار النصوصى هو إفصاح عن الشكل وإشارة إليه ، ولهذا فإنه لا يفضى إلى حلّ المشكل ولكنه فحسب يفصح ويكشف عن المشكل ، ولذا جاء الإصباح مماثلاً لليل فى ابتلائه وهمومه عند امرىء القيس : وما الإصباح منك بأمثل . فانجلاء الليل مثل انجلاء النص لا يؤدى إلى الحل والخلاص ولكنه يكشف ويفصح عن بلاء الشاعر ومحنته . وهذا ما أفصح عنه النص بعد تحركه بالقول ومخاطبته لليل بوصفه كائنا حيا متحركا ، يتحرك هنا مثلما ، فى حكاية التكاذيب ، والحركة والنوم كلاهما فعلان من أفعال الحياة مما يستتبع نطق الحى ومخاطبته .

من هذا نرى أن العربى قد جعل الأشياء تتكلم ، بما فيها الجماد والحيوان الأعجم ، وقام هو بالتحدث إليها ومخاطبتها ، كما فعل امرؤ القيس مخاطبا ليله الحيوانى ، ثم إن العربى راح يقرأ ويفسر لغة الأشياء حيث قرأ النجوم وفسر حركتها ،

وتفاعل مع حمحمة الفرس وتعبيره (من العبرة ، بفتح العين) ، وهذا تقليد عربى عريق ابتدأ مع بداية المعهود من موروثنا . ولم يزل فاعلا مستمرا حيث تتكلم الأرض بالعربية ، وحيث تتكلم الحصاة الرقطاء ، كما تروى عجائزنا فى القرى والأرياف وذلك حينما كان كل شىء يحكى[٤٤] . وهذه جملة ترددها العجائز اليوم مثلما كان الأعراب يقولونها فى عهودهم القديمة أيام كانت الأشياء تتكلم .

إذن هناك لغة وهناك منطق . وليست المشكلة فى (وجود) هذه اللغة وحدوثها . ولكن المشكلة فى إدراكنا لها وفى مقدرتنا على قراءتها . وهذا الإدراك وهذه المقدرة لا يحدثان إلا بموهبة تستطيع القفز على حدود الاصطلاح القاطع ، أو بمعجزة ربانية مثل هبة الله لسليمان ولأبيه داود حيث أعطاهما الله علما نورانيا من عنده تعالى وفضلهما فى ذلك على كثير من العالمين . ومن هذا العلم معرفة سليمان لمنطق الطير والنمل . وهى لغة تختلف عن لغة البشر وتفترق عنها ، وابن كثير يقول بخطأ من زعم أن لغة الطير والحيوان مثل لغة البشر ، ولو أنها كانت كذلك لما صار لسليمان ميزة أو فضل على غيره ، (ولكن الله سبحانه كان قد أفهم سليمان ما يتخاطب به الطيور فى الهواء وما تنطق به الحيوانات على اختلاف أصنافها)[٤٥] . ومن هذا الفهم كان سماعه لكلام النملة تحذر قبيلتها من جيش سليمان ، ويقول ابن كثير أن هذه النملة لها اسم ولها قبيلة واسمها (حرس من قبيلة يقال لهم بنو الشيطان ، وأنها كانت عرجاء)[٤٦] .

أما داود فلم يكن يفهم عن الطير ولكن الطير كانت تفهم عنه وكذلك الجبال ، ويقول ابن كثير فى تفسيره لآية (إنا سخرنا الجبال معه يسبحن بالعشى والإشراق ، والطير محشورة كل له أواب) يقول إن الطير إذا مرّ به وهو سابح فى الهواء وسمعه يترنم بقراءة الزبور لا يستطيع الذهاب ، بل يقف فى الهواء ويسبح معه وتجيبه الجبال الشامخات ترجّع معه وتسبح تبعا له[٤٧] ، وتظل الطير محشورة أى محبوسة فى الهواء مادام داود يترنم وذلك لطيب صوته فى القراءة حيث وهبه الله جمالا . وجمال اللغة فى صوته صار إشارة ذات دلالة فصيحة للطير وللجبال الجامدة كلها تسبح ربها وتنزهه بلغة تخصها فهمها سليمان ، وفهمها رسول الله محمد ﷺ فيما ورد فى الآثار من أنه أخذ بيده حصيات فسمعوا لهن تسبيحا كحنين النحل ، ونهى عليه السلام عن قتل الضفدع وقال (نقيقها تسبيح)[٤٨] ولقد أكدت الآيات الكريمة تسبيح الأرض والسماء حتى الجماد لله تعالى[٤٩] والتسبيح لغة خاصة تفهم فهما خاصا بنغمة خاصة . ولسنا فى هذا المقام بناسين حادثة الجذع حيث كان الرسول الكريم (يخطب إلى جذع فلما اتخذ المنبر ــ بدلا عن الجذع ــ ذهب إلى المنبر ، فحن الجذع فأتاه فاحتضنه فسكن ، فقال : لو لم احتضنه لحنَّ إلى يوم القيامة)[٥٠] . وفى روايات أخر تقول أن الجذع خار من البكاء حتى تصدع وانشق وسمعه أهل المسجد ، ولم يهدأ حتى لاطفه الرسول واحتضنه ومسحه حتى سكن .

وهذا جذع شجرة يابس يحسب ميتا ولكنه حىّ له شعور وحسّ يألف ويحب ويشعر بالفقد والحرمان ، ويلجأ للبكاء والحنين للتعبير عن عواطفه .

وإذا ما قال العرب إن كل شىء يتكلم فإننا نجد لقولهم هذا سندا قويا من الآثار الدينية فى القرآن والحديث وما ينقله المفسرون من هبة الله لمخلوقاته وما منَّ عليهم من نعمة اللغة ونعمة فهم منطق الكائنات المختلفة ومخاطبتها .

وما دمنا قد دخلنا فى أمر المعرفة اليقينية عن لغة الأشياء فإننا نشير إلى ما يتردد اليوم فى الدراسات العلمية الحديثة ، التى تقول بوجود جهاز عصبى فى الأشجار به تحسّ وتدرك ما حولها من العالم ، وتنفعل إيجابا أوسلبا مع نوايا الناس فى تعاملهم معها .

وفى جنوب أفريقيا وجد العلماء أشجارا تتبادل المعلومات فيما بينها ، فإذا هاجم الغزلان إحداها أرسلت إشارات إلى سائر الأشجار فى الغابة ، فتقوم هذه الأشجار بإفراز مواد سامة تحمى أوراقها من الغزاة ويبلغ مدى هذا التبادل والتراسل بين الأشجار عشرات الأمتار . وهذه لغة خاصة تتجاوب مع عناصر الرسالة اللغوية من وجود مرسل ومرسل إليه ، ورسالة لها سياقها وشفراتها ووسيلة الأداء . وشروط التشفير فيها وفك الشفرة تسير على سببية متراتبة تؤدى به الرسالة وظيفتها وتحقق غايتها .

ومن هنا فإن : **كلّ شىء يتكلم** :

وهذا قول قاله الأعراب وتقوله الخرافات والحكواتيون ، مثلما يقوله الشعر . ويجد هذا الزعم الشعرى مصداقا وتصديقا

له ببعض ما ورد فى الآثار اليقينية ، وما يرد فى العلم الحديث . فاللغة إذن هى الظاهرة الأشمل وليس الإنسان إلا جزءا من هذه الظاهرة .

٥ ــ التكاذيب بوصفها جنسا أدبيا :

يرى بعض الدارسين الأوربيين أن فن (الرواية) يعود إلى أصل عربى ، وذلك فى رأيهم لأن العرب جنس بشرى موهوب فى صناعة الكذب(٥١)

وهذا قول لا يأتى مأتى الذم والإهانة ولكنه ورد فى مبحث جاد عن شروط قيام الفن الروائى وعلاقة ذلك باللاحقيقة ، ــ أو حسب لغة المبرد ــ بالأكاذيب . ولعل حديثنا قد أصبح الآن واضحا فى أن التكاذيب فن أدبى ومهارة إبداعية .

ولقد جعل (لاكان) الكذب واحدا من أهم الفروق بين لغة الحيوان ولغة البشر ، حيث الأخيرة تتصف بمقدرتها الخاصة بالكذب(٥٢) .

وإن كان الكذب أساسا فنيا للرواية ، وأساسا اصطلاحيا فى التفريق بين الحيوان المحدود الموهبة فى قدرته والإنسان الموهوب فى إبداعه اللغوى ، فإن ذلك يجعل الكذب نشاطا أدبيا يجب استقصاؤه والنظر فيه .

على أن الموهبة هذه لا تخص العرب ــ كما ينقل تودورف ــ بل إن الإغريق كان لهم تاريخ مسجل مع فن الكذب بوصفه بلاغة وإبداعا ، وأسطورة هيرمس التى تنسب إليه البلاغة والتجارة والاتصال ، والبلاغة هى لهلأنه تمكن من مهارة الكذب وهو فى المهد وعمره يوم واحد ، إذ سرق قطيع غنم من أبولو بعد ولادته مباشرة ، وفى الغد أنكر هذه السرقة قائلا كيف أفعل ذلك وأنا لم أولد غير يوم أمس . ثم راح هيرمس المولود توّا يستخدم مهارته فى الكذب والحيلة فخدع السلحفاة وجعلها تتبرع بجزء من جسدها ليصنع هيرمس من ذلك قيثارة(٥٣) . وهذا جعل اليونانيين ينسبون إليه فنون البلاغة والاتصال والتجارة . وكل هذه تحتاج إلى مواهب لغوية حاذقة .

ومن هنا تتأسس علاقة عضوية فيما بين الكذب وفن الرواية ، وتتعزز هذه الصلة فى أدب أمريكا اللاتينية حيث فى السرد يأتى متشابها تمام الشبه مع التكاذيب ويبرز الشاعر والناقد الأرجنتينى بورخيس بابتكاره لجنس أدبى هو : (ficcion) ، وهى حكايات على شكلْ (مقالة قصصية) تعتمد على تكثيف الوهم والحلم البشرى وتُبنى بناء تهكميا تمتزج فيه السخرية بالعبرة . وأصدر بورخيس مجموعة من هذه الحكايات عام ١٩٤٤(٥٤) ، فيها تتكشف الحاجة الإنسانية إلى تصور عالم تخييلى فانتازى مرغوب ومستحيل ، يعمد الشاعر فى هذا العالم إلى إحداث تعايش داخلى فيما بين الفانتازيا والمحسوس(٥٥) . ولست أرى ذلك سوى (التكاذيب) بصيغة إسبانية .

وهذا يفضى بنا إلى القول إن الكذب بمعناه المصطلح عليه فى المبحث الأول أساس للرواية وفن السرد مثلما هو أساس للشعر . ولولا هذا الأساس لما كانت الرواية ولا كان الشعر . وتأتى (التكاذيب) لتكون فرعا لذلك الأساس . وهى ــ هنا ــ جنس أدبى متفرع عن الكذب الاصطلاحى ذاك ، وهذا الجنس ينافس الأجناس الأخر كالشعر والرواية ، وكلها فروع لأصل واحد . ومع منافسة التكاذيب لهذه الأجناس فإنها تغذيها دون أن تذوب فيها . وهذا بورخيس يبتكرها فنا يستقل بمصطلحه . كما أن حكاية التكاذيب ــ عندنا ــ بعناصرها الأربعة صارت أساسا للشعر من خلال تحرك هذه العناصر فيه . فالليل والفرس والسهم والظبى كلها قيم شعرية غنية فى موروثنا الشعرى . ولو نزعناها من هذا الموروث لاختفى معظم هذا الشعر . وإنه لمن الممكن جدا أن نقرأ وأن نفسر الشعر العربى كله من خلال هذه العناصر الأربعة . فهى له ولنا مفاتيح دلالية شاعرية تكشف عن النص وتحيل إليه .

ولأن التكاذيب أساس تكوينى فى الشعر والرواية فإن أخذها مأخذ الجد يصبح شرطا لفهمنا لها من جهة ، ثم لإعطائها حقها المعنوى من جهة ثانية ، بوصفها جنسا أدبيا له شروطه الخاصة فى الإنشاء وفى القراءة وفى التفسير .

ولنعد ــ مرة أخرى ــ إلى حكاية التكاذيب حيث الأعرابيان وحيث النص ، ولسوف نرى هنا أن هذه الحكاية لا تتجه نحو غاية نفعية محسوسة ، مما يجعلها حرة من شروط النفع أو الضرر . ولو حاولنا تعريف هذه الحكاية بالسلب لقلنا إنها ليست نفعية وهذا واضح ، وإنها لا تقوم على المخادعة والتحايل المسلكى ، لأن المشاركين يدركان اللعبة ويفهمان النية والغاية من القول ، ولا أحد منهما يخادع الآخر أو يضحك عليه . وهى لا تقوم على التزييف ولا على استغفال المتلقى ، وليس من وراء إنشائها أى مصلحة مادية أو شخصية .

وبما أنها ليست كذلك فهى إذن نشاط لغوى تخييلى له وظيفة إنشائية إبداعية تعتمد على المهارة والفطنة والذكاء . فهى - إذن - تماثل الشعر ، كما يعرفه الجرجانى فى أنه (علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له)[٥٦] . تلك شروط الشعر ، ولابد أنها أيضا شروط التكاذيب مما يجعلها جنسا أدبيا مثل سجع الكهان وهو فن أدبى ، ومثل المقامات وهى فن يقوم على الكذب والحيلة اللغوية والحبكة الظريفة والبديعة . وتكون التكاذيب جنسا مثل هذه الأجناس تغذى الأجناس ولا تذوب فيها .

وإن كان لكل جنس وظيفة ، حسب مفهوم ايزر عن وظيفة الإشارة مما يسبب وجودها ، فإن التكاذيب تحمل وظيفتها ومسبب نشوئها من حيث إنها نص يفصح ويكشف ، وفى الوقت ذاته نص يعبر عن حاجة إنسانية للإبداع وللتجلى من خلال اللغة ، ليحفظ للإنسان موقعا فى دورة الحياة يدوم هذا الموقع مادامت اللغة . ويتحقق ذلك من كون اللغة استنطاقا للمسكوت عنه وتشجيعا للنفس المكسورة كى تصلح كسرها بالنص . وكذلك فإن النص يفصح عن مشكل التعبير الإنسانى عن الذات الإنسانية . فهو إعلان حياة وحيوية ضد العنّة اللغوية والعجز الإنشائى . وفيه يأتى الخيال فعلاً إبداعياً لتخليص الإنسان من مشكل (العنّة) . وتكون التكاذيب أصدق تعبير ابتكره الأعراب للخلاص من الجفاف والقحط الظرفى والذاتى . ولا يقف الأمر عند حدود المبدع الأعرابى ، ولكن التكاذيب تهبط علينا نحن المتلقين بما إنها لغة إنسانية تأتى إلينا وننفعل بها ، جزءاً منا (تعبيراً عنا) و صورة لنا تهجس بهواجسنا كأنها علمنا الأول . زمن طفولتنا وزمن خيالاتنا وأحلامنا . هى لنا العتق والانطلاق وعبور الظرف والمشكل .

والتكاذيب إذ تعبر عن خوف الأعرابى من الليل ومن الجوع فهى فى الوقت ذاته تحرير وانعتاق من الليل ومن الجوع ، من القحط والجفاف ، حيث تصبح اللغة المبدعة بديلا للظرف الجامد . ووظيفة النص هنا لن تكون تطهيرية ، بمعنى أنها تخلص المبدع من جيشانه العاطفى بواسطة إرضاء إحساسه المعبر عنه ، ولكن الوظيفة تتأتى من إشباع الإحساس بتحويله إلى عنصر خيالى فعال يرتقى بالذات المبدعة ، بعد أن كانت هذه الذات تعانى من عناصر الإحباط المدمرة . وهذه الوظيفة تفعل بالقارىء مثلما تفعل بالمبدع .

وكون التكاذيب تمثل هذه الوظيفة الإبداعية هو ما يجعلها جنسا أدبيا متميزا بنفسه ومختلفا عما سواه . وهى تملك هذه الأهمية لأنها تنطوى على تاريخ غنى من التعبير المجازى ، والمجاز هو الأصل الإبداعى ، ولذلك فإن التعبير المجازى يصبح تاريخا للذات المبدعة ، ويكون علامة عليها ، مثلما أنه وجود مستمر لها يدخلها إلى الآخرين ويدخلهم إليها فى وحدة تفاعلية مشتركة مادام النص ومادامت القراءة . والوجود الذى من الممكن أن يكون مفهوما هو النص كما يقول جادامر[٥٧] . وبذلك يكون النص تبيينا وإظهارا ، وكل مُظهر فهو منصوص[٥٨] .

وكما يقول عمر بن الخطاب عن الشعر من أنه (علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه)[٥٩] ؛ فإن التكاذيب هى تاريخ الوعى الأعرابى ، والكشف عنها هو كشف وإظهار الذات الأعرابية المنطوية خلف النص ، وبذا تكون هى أصح علم أعرابى لأنها الكاشفة عنهم والمتضمنة لوجودهم . لا بوصفها حقيقة ، فهى ليست حقيقية وليست واقعية وثائقية ، إنها كل ما هو (ليس) فهى (الـ ليس) المغاير والمختلف ، هى الغائب والمفقود وهى الذات تبحث عن ذاتها . أو لنقل بأكثر دقة إن التكاذيب هى الذات الأعرابية حينما تزيف ذاتها وتلغى واقعها ، لتضع بدلا عنه واقعا وهميا لا وجود له إلا باللغة . وهذه التكاذيب هى هذا الوجود المبتكر بكل ما فيه من طيب وطهارة وحب وامتلاك ، حيث صار الظبى رمزا لذلك كله ، ولكل ما هو مفقود وغائب وظل مطلبا يتطلع إليه المبدع ، وتحول النص بعد ذلك ليكون هو الظبى النافر الذى يحتاج إلى سهم سحرى ليأخذه وليدخل فيه قراءة وتفسيرا .

الهوامش والمراجع :

١ ــ المبرد : الكامل ٥٤٨/٢ ــ ٥٥٠ (تحقيق زكى مبارك) مطبعة البابى الحلبى ، القاهرة ١٩٣٧ م .
٢ ــ من أجل التمييز اصطلاحيا بين الدلالتين الصريحة والضمنية ، انظر : عبد الله الغذامى ، الخطيئة والتكفير ١٢٤ــ ١٣٦ــ النادى الأدبى الثقافى ــ جدة ١٩٨٥ م .
٣ ــ من قولهم (فضا المكان يفضو فضواً) إذا اتسع فهو فاض : الزمخشرى أساس البلاغة . مادة (ف ض و) .
٤ ــ الزمخشرى : الفائق فى غريب الحديث ، ٢٥٠/٣ ، تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم . نشره عيسى البابى الحلبى ، القاهرة ، د ت .
٥ ــ ابن فارس : الصاحبى ٥٨ ، تحقيق السيد صقر ، مطبعة عيسى البابى الحلبى ، القاهرة ١٩٧٧ م .
٦ ــ الزمخشرى : الفائق ٢٥٠/٢ .
٧ ــ السابق ، (انظر القاموس المحيط مادة : كذب) .
٨ ــ الزمخشرى : الفائق ٢٥٢/٢ .
٩ ــ القاموس المحيط ، مادة (كذب) .
١٠ ــ السابق .
١١ ــ الزمخشرى : أساس البلاغة ٥٣٩ ، دار صادر ، دار بيروت ، بيروت ١٩٦٥ .
١٢ ــ ابن فارس : الصاحبى ٥٩ .
١٣ ــ الزمخشرى : أساس البلاغة ٥٣٩ (انظر القاموس مادة : كذب)
١٤ ــ الجرجانى : أسرار البلاغة ٣٤٧ ، تحقيق هـ . ريتر ، مطبعة وزارة المعارف استانبول ١٩٥٤ م .
١٥ ــ السابق ٢٤٩ ــ ٢٥١ .
١٦ ــ ابن فارس : الصاحبى ٤٦٦ .
١٧ ــ أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ١٣٧ تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ١٩٥٢ م .
١٨ ــ ابن فارس : الصاحبى ٤٦٦ .
١٩ ــ ابن سلام الجمحى : الطبقات ٢٥/١ تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدنى ، القاهرة ١٩٧٤ م .
٢٠ ــ ابن فارس : الصاحبى ٥٨ .
٢١ ــ السابق نفسه .
٢٢ ــ ثعلب : مجالس ثعلب ١٠/١ تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م .
٢٣ ــ عبد الله الغذامى : الخطيئة والتكفير ٣٢٦ .
٢٤ ــ عن وظائف اللغة عامة وعن الوظيفة الانتباهية خاصة : انظر السابق ص ٧ .
٢٥ ــ عبد اللطيف اللعبى : حرقة الأسئلة ١٠ ــ ١١ ترجمة على تيزلكاد ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٢ م .
٢٦ ــ انظر :
S. Schneiderman: **Art as Symptom.** (Criticism and Lacan. ed. by P. C. Hogan and L. Pandit, the University of Georgia press) Athens and London, 1990 p. 209.
٢٧ ــ انظر :
The Foucault Reader ed. by **P. Rabinow. Pantheon Books,** New York **1984.** P. 102.
٢٨ ــ أوردها عبد الرحمن بدوى : مدخل جديد إلى الفلسفة ، ص ٢٥٧ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٧٩ م .
٢٩ ــ للتفريق الاصطلاحى بين الشاعرية والشعرية انظر : الغذامى ، الخطيئة والتكفير ١٩ ــ ٢٢ .
٣٠ ــ عن ذلك انظر :
The Future of Literary Theory ed. by **R. Cohen Routledge** New York and London 1989. P.P 209-211
٣١ ــ عبد الإله الصائغ : الزمن عند الشعراء قبل الإسلام ، ٢٢٦ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ م .
٣٢ ــ السابق وانظر على البطل : الصورة فى الشعر العربى ، ص ٦٣ وما بعدها .
٣٣ ــ الثعالبى : ثمار القلوب ٤٠٨ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥ م .

٣٤ ـ السابق ٤٠٩ ، انظر مجمع الأمثال للميدانى ١/٩٣ .
٣٥ ـ الزمخشرى : الفائق ٢/٢٧ .
٣٦ ـ السابق ٣٧٤ .
٣٧ ـ انظر :
Norris C: Deconstruction, theory and practice Methuen, London and New York 1982. p 123.
٣٨ ـ الأرض بتتكلم عربى : أغنية مصرية قيلت حينما كانت سيناء تحت الاحتلال الإسرائيلى ، وغناها سيد مكاوى بلحن شرقى وصوت احتفالى يحتفل بالأرض وعروبتها وإرادتها فى التحرر والعودة إلى الجسد العربى .
٣٩ ـ المبرد : الكامل ٢/٥٤٨ .
٤٠ ـ السابق . وانظر جمهرة أشعار العرب لأبى زيد القرشى ص ١٧ وما بعدها ، المطبعة الأميرية ، بولاق ١٣٠٨ هـ .
٤١ ـ الميدانى : مجمع الأمثال ٢/٣٥٤ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار القلم ، بيروت ، د . ت .
٤٢ ـ السابق .
٤٣ ـ المبرد : الكامل ٢/٥٥١ .
٤٤ ـ الحصاة الرقطاء رمز يستخدم فى الحكايات الشعبية فى القصيم ، وينسب إلى هذه الحصاة أفعال الكلام وكشف الأسرار .
٤٥ ـ ابن كثير : تفسير ابن كثير ٣/٣٥٨ ، دار الفكر ، القاهرة ، د . ت .
٤٦ ـ السابق ٣٥٩ .
٤٧ ـ السابق ٤/٢٩ .
٤٨ ـ السابق ٣/٤٢ .
٤٩ ـ السابق ٢٩٧ .
٥٠ ـ ابن ماجه : السنن ١/٢٥٩ تحقيق محمد مصطفى الأعظمى . نشره المحقق ، الرياض ١٤٠٣ هـ = ١٩٨٣ م .
٥١ ـ انظر :
T. Todorov: Introduction to poetics, Unversity of Minnesota press, Minneapolis 1981 p. 18.
٥٢ ـ المرجع المذكور فى الهامش رقم ٢٦ ص ١٥ .
٥٣ ـ نفسه ص ٢٠٩ ، ٢٢١ وانظر أيضا :
New Larousse Encyclopedia of Mythology. Hamlyn. London. 1974. p.123.
٥٤ ـ انظر :
J. Cuddon: Literary Terms Penguin Books, London 1979. p 271.
٥٥ ـ مورينو : أدب أمريكا اللاتينية ١/٣٠٧ ، ٣١٥ ، ترجمة : أحمد حسان عبد الواحد . عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٧ م .
٥٦ ـ الجرجانى : الوساطة ١٥ .
٥٧ ـ بوبنز : الفلسفة الألمانية الحديثة ٨١ ترجمة : فؤاد كامل . دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ م ، ولقد وضعنا كلمة (النص) بدلا من كلمة اللغة فى الاقتباس .
٥٨ ـ مجالس ثعلب ١٠ .
٥٩ ـ ابن سلام . طبقات ١/٢٤ .

بنية الشكل البلاغى*

صلاح فضل

مفهوم الشكل :

تعمد الإجراءات التى تتخذها بلاغة الخطاب ويتبناها علم النص إلى تجديد المصطلحات المتداولة فى التحليل ، مع الإشارة إلى علاقتها بالمصطلحات السابقة . وذلك بغية التحديد الدقيق للموقف العلمى الحالى ، وما يتمثل فيه من تغيرات معرفية وإجرائية ؛ لأن تقدم العلوم ينعكس جزئيا فى تبدل المصطلحات . ومنذ اتكأت البحوث الحديثة على مصطلح البنية ، واكتُشف به التنظيم الداخلى للوحدات وطبيعة علاقاتها وتفاعلاتها ، مما لم يكن محددا من قبل ، لم يعد من الممكن فى الفكر الحديث التخلى عنه . على أن مفهوم البنية يقدم لنا فى تحليل الخطاب عونا أساسيا لأمرين :

أولهما : أنه يسعفنا فى التخلص من الارتباط بالوحدات الجزئية فى القول ، باعتبارها مجلى العناصر البلاغية . فلا يصبح تأملنا على المستوى البلاغى محكوما عليه بأن يقتصر على مستوى الكلمة والجملة . وإن تجاوزها فلا يتعدى الجملتين فى غالب الأحوال ، كما يحدث مثلا فى مباحث الفصل والوصل ، والتقديم والتأخير التى تنحصر فى هذا الإطار . ولأن مفهوم البنية ذو طابع تجريدى فهو أكثر علمية وأشد قابلية للالتقاط على مستويات عدة ، تتدرج من الأبنية الصغرى إلى الكبرى حتى تصل إلى النص كله باعتباره بنية ، ثم تتجاوز ذلك لتتسع لاعتبار هذه البنية مغلقة أو مفتوحة على غيرها من الأبنية فى النظم الأخرى . وهذا الطابع المرن للبنية يجعل موضوع المعرفة العلمية للأدب متسقا مع بقية العلوم الإنسانية .

وإذا كان عيب البلاغة التقليدية القاتل أن أفقها لم يتجاوز الوحدات الجزئية فإن ذلك قد انتهى بها إلى عدم القدرة على تحليل الدلالة الفعلية لهذه الوحدات ؛ إذ يتضح فى ضوء المفاهيم الكلية الحالية ، ابتداء من نظريات « الجشطالت » التى أصبح مسلما بها معرفيا ، أن وجود الوحدات وفاعليتها الوظيفية مرهون بموقعها من النص ، ودرجة كثافته ، ودورها فى متتالياته ، وأن اتساقها فى منظومات عريضة تشمل رقعة النص وما يتعالق معه هو الذى يحدد كفاءتها التعبيرية والجمالية الخاصة . ولا يمكن استيعاب هذه الشبكة المتراتبة من التصورات دون استخدام مفهوم البنية فى تحليل الأشكال البلاغية .

* هذا فصل من كتاب يصدر حديثا للمؤلف بعنوان « بلاغة الخطاب وعلم النص » .

ومن الطريف أننا قد نجد كلمة « البنية » مستخدمة فى النقد القديم ، لكن بالمفهوم المادى الحسىّ للعناصر التى يتكون منها العمل الأدبى وتدخل فى بنائه ؛ أما مفهوم النموذج التجريدى المرن لنظام الوحدات المفتوحة وعناصرها المتراتبة فى الفعالية فلم يكن من الممكن إدراكه بشكل واعٍ متبلور فى هذه المراحل المتقدمة من المعرفة . فعندما نقرأ مثلا لدى قدامة بن جعفر هذه العبارة : « إن بنية الشعر إنما هى فى التسجيع والتقفية . فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليها كان أدخل له فى باب الشعر ، وأخرج له عن مذهب النثر » (١٠ ـ ٩٠) ، نجد أنفسنا حيال ملاحظة ذكية لافتة ترى أن مادة الشعر تنحصر فى الجانب الإيقاعى الموسيقى المباشر المرتبط بالوزن والتقفيات الداخلية والخارجية ؛ مما يؤكد تطابق مفهومى الشعر والنظم عنده . ولكنه يفعل ذلك بطريقة معيارية صارمة ، يضع بها ميزانا من الموسيقى الخارجية للشعر ، يغفل الجانب التخييلى الدلالى ويسقط الإيقاع تماما من مجال النثر . وإن كانت عبارة « كان أدخل له فى باب الشعر » تشى بإدراك مستويات عديدة لهذه الشعرية . وما يعنينا الآن إنما هو التفاته إلى كلمة « بنية » التى سيقدر لها أن تكون مرتكزا اصطلاحيا بعد قرون عديدة لفهم العمليات النقدية والشعرية البلاغية .

الأمر الثانى الذى يجعل مصطلح البنية محوريا فى التحليل البلاغى للخطاب هو أنه يكفل لنا الخروج من مأزق حقيقى ، لم تستطع البلاغة القديمة ولا الكلاسية المحدثة أن تتجاوزه . وهو اعتبار الأشكال زخرفا وزينة تضاف إلى القول لتحسينه . ففكرة الزخرف اللصيق بالعبارة لازمت مفاهيم الأشكال البلاغية حتى الآن . وليس هناك سوى مصطلح [illegible] للتخلص نهائيا من شبهة الزينة المضافة . لأنه يشير إلى أصالة النموذج التعبيرى فى إنتاج الدلالة الأدبية وانبثاقه من طبيعة التكوين الداخلى لوحداته مما يستحيل معه إزالته دون نقص هذا التكوين ذاته . فهو بذلك يلغى المسافة الوهمية الفاصلة بين ما كان يعد تعبيرا أصليا مباشرا وما يعد تعبيرا شعريا مجملا له ، فالشكل البلاغى ـ باعتباره بنية ـ يتخلق ابتداء هكذا دفعة واحدة ويتم تلقيه كذلك . ولا يمكن أداؤه بطريقة أخرى تحافظ على كينونته . وينبغى أن نتذكر فى هذا السياق مبدأ « جاكوبسون » الشهير عن الوظيفة البلاغية ، نظرا لتحققها بمستويات مختلفة فى الشعر والنثر معا . وهى وظيفة ذات طبيعة بنيوية فى جوهرها ؛ إذ إنه يستخرج المبدأ الأساسى لجميع الإجراءات الشعرية فيجعله فى طرح فكرة التعادل على مستوى الإجراء المكوّن للقول الشعرى . فبينما نجد أنه فى اللغة العادية ، ذات الوظيفة الإشارية المباشرة ، يقوم التعادل فقط بتنظيم عمليات اختيار الوحدات من بين المخزون الاستبدالى ، فلا يطبع الوضع التركيبى للقول أكثر من مبدأ التجاور بين الوحدات المختارة ، نجد أنه فى اللغة الشعرية يفرض قانون التماثل وجوده فى سلسلة القول . ومرة أخرى يبدو التكرار المنتظم للوحدات الصوتية المتعادلة فى الوزن ليس سوى مظهر خارجى لمبدأ التعادل . فإذا استخدمنا ـ بالإضافة إلى ذلك ـ مصطلح « ليفين » التطبيقى عن « التزاوجات المنتظمة » فى الشعر ، ألفيناها لا تؤثر فحسب على السلسلة الصوتية ، بل تتعدى ذلك إلى المستوى الدلالى ، كما أن الاستعارة بمدلولها التخييلى الواسع تمثل هى الأخرى القطب الثانى لمرتكزات الآلية الشعرية ، مما يجعل فكرة التوازيات الصوتية والتشاكلات الدلالية هى التى تفسر علاقة الدوال بالمدلولات وشبكتها فى القول الشعرى . إذ إنه على العكس من اللغة الشعرية نجد اللغة الإشارية تقوم بالربط الآلى بين الصوت والمعنى بمجرد عملية تشفير عادية ، دون خلق العلامات المثيرة للدلالة ودون تعليق المعنى على الصوت ، مما يلفت انتباه المتلقى إلى الرسالة فى حد ذاتها . وسنتعرض لامتدادات هذه المفاهيم فى مواضع أخرى . وحسبنا أن نؤكد الآن أن فكرة العنصر المضاف للقول الشعرى غير مرضية ، لأنها تصب فى تصورات الزخرف والمحسنات البيانية والبديعية القديمة ، مما يجعل تمثل الطابع البنيوى للغة ، باعتبارها نظاما من التركيب والاستبدال والتشاكل، يلغى إمكانية تصور وجود وحدات إضافية ليست منبثقة من داخل القول ذاته .

وكما أصر « جان كوهين » على إبراز هذه الخواص فى بنية اللغة الشعرية ، فإنه قد برهن على أن الشاعر عندما يقوم باستخدام وحدات صوتية ليست لها قيمة خلافية ـ فى الجناس مثلا ـ فإنه بذلك يفعل شيئا أعمق من مجرد إضافة عنصر ثانوى . إنه يركب إجراء فوق إجراء ، ونظاما على نظام . وعمله هذا لا يمكن أن يكون بريئا دون عاقبة ، بل هو يجعلنا نشك فى

مبدأ شرطى أساسى فى اللغة وهو الارتكاز على القيم الخلافية للتمييز بين الأصوات عند أدائها لوظائفها ، مما يفضى بنا إلى تعديل مفهوم الوظيفة الصوتية ذاتها ؛ لتتسع للمنطقة الشعرية الحرة . وبنفس الطريقة فإن الخواص الأيقونية للعبارة - كما يطلق عليها « بيرس » ، أو السيميولوجية الرمزية طبقا لتسمية دى سوسير - ليست فاقدة الأهمية . بل إن الكلمة الشعرية يتجلى فيها نزوع فريد نحو تعديد وتكثيف إجراءات محاكاة الصوت للمعنى . وإدخال الشكل البلاغى فى القول يؤدى نتيجة لذلك إلى استبعاد شفافية العلامة اللغوية ، هذه الشفافية الناجمة عن الربط الاعتباطى بين الدال والمدلول ، حيث يصبح أى صوت قابلا لأداء أى معنى . فالعلامة اللغوية لا تصبح صافية شفافة ولا تقوم بدورها ، مجرد علامة تامة ، إلا عندما تؤدى وظيفتها بوصفها بديلا يمكن أن يمحى بسهولة ، مما يقف على الطرف المضاد للعلامة الشعرية . واختيار الصورة فى حالة الأشكال البلاغية رفض للوضوح المباشر المميز للعلامة اللغوية . الأمر الذى يجعلها تؤدى إلى مغامرة إنشاء قول أجوف ، بمعنى أنه يشير إلى ذاته ، قبل أن يشير إلى العالم (٤٩ - ٥٤) .

ومع ذلك فإن الدلالة ليست مغطاة كلها بالوظيفة البلاغية ، ففكرة العلامة التى لا تعلم شيئا ، أو لا تشير إلى شىء غير ذاتها ، فكرة متناقضة . ومهما كانت قيمة المحاولات المبذولة لإنشاء أدب أيقونى يعتمد فحسب على استثمار الجوانب الصوتية الصرفة ، أو البصرية المحضة ، فإن البلاغيين الجدد يعترفون بأنه يخرج عن مجال الشعر الحقيقى ، ليصب فى نطاق الموسيقى أو الفن التشكيلى . فالوظيفة الإشارية للغة لا يمكن للشاعر أن يمحوها ، بل يترك دائما للقارىء أن ينعم فى الشعر بلذة غير شعرية . لكن لأنه لا يتلقى الدلالات إلا عن بعد ، باعتبارها مرتبطة دائما بإنشاء العلامة ، فإن لغة الكاتب لابد أن تصنع وهما ؛ أن تنتج ظلها ذاته ، فلغة الشعر ليست إشارية بمقدار ما هى شعرية كلما ابتعدت عن الإشارية . ومعنى ذلك أن الفن - كما هو معروف منذ فترة طويلة تسمح بالنسيان - يقع بذاته فى منطقة تتجاوز دائرة التمييز بين الحقيقة والكذب ، فأن يوجد الشىء الذى يسميه الكاتب أو لا يوجد أمر لا أهمية له عنده . والنتيجة الأخيرة لهذا الانحراف اللغوى البنيوى للشعر أن الكلمة الشعرية تفقد مهمتها باعتبارها عملا تواصليا ؛ إذ إنها حينئذ لا تقوم بتوصيل شىء ، أو بعبارة أدق ، لا توصل سوى ذاتها . ويمكن أن يقال إنها تتصل بنفسها . وهذا التواصل الداخلى ليس سوى مبدأ الشكل نفسه . وعندما يدخل بين كل مستوى من القول وآخر ، ضرورة التطابقات المتعددة ، فإن الشاعر يغلق خطابه على ذاته ؛ هذا الإغلاق هو الذى يسمى عملا . (٤٩ - ٥٥). وإذا كان البلاغيون قد درجوا على القول بأن صور الخطاب وأشكاله هى المعالم والصيغ التى يبتعد فيها الخطاب، بطريقة ما ، عما كان يمكن أن يكون عليه التعبير الشائع البسيط ، فإن روح البلاغة تكمن فى هذا الوعى بالفارق الممكن بين اللغة الواقعية الماثلة فى الشعر ، واللغة الممكنة التى كان من المحتمل أن تستخدم بشكل شائع وبسيط . ويكفى أن نقيم هذا الفارق فى الذهن كى نحدد مساحة أو فضاء الشكل البلاغى . على أن هذه المساحة ليست فارغة ، بل إنها تحتوى فى كل فرصة على نوع ما من البلاغة أو الشعر . ويتمثل فن الكاتب فى الطريقة التى يضع بها حدود تلك المساحة ، وليست فى التحليل الأخير سوى الجسد المنظور للأدب .

وربما كان من الممكن الاعتراض على ذلك بأن أسلوب الصورة لا يشكل جميع أنواع الأسلوب ، ولا ينحصر فيه الشعر ، وأن البلاغة تعرف بدورها ما تطلق عليه الأسلوب البسيط ، لكن الواقع أنه أسلوب أقل تصنيعا . أو هو مصنع بطريقة أبسط ، وأن له أشكاله المعهودة ، مثله فى ذلك مثل الأساليب الغنائية والملحمية . والغيبة التامة للأشكال موجودة بطبيعة الحال ، لكن ضمن ما يطلق عليه الآن فى البلاغة درجة الصفر ، عندما تعرف العلامة بخلوها من أية علامة ، مما يجعل قيمتها معروفة تماما ، على ما شرحناه فيما سبق .

ومع ذلك فإن وضع الشكل البلاغى ، خاصة المجاز ؛ لم يكن دائما واضحا فى قلب التقاليد البلاغية . فمع أنها عرفته منذ القدم بأنه الطرق الكلامية البعيدة عن المعتاد والمألوف ، فإنها تعترف فى الوقت ذاته ، بأن هناك من المجازات ما هو معروف ومألوف . وطبقا للعبارة التى أصبحت كلاسية فإن الأسواق تشهد فى يوم واحد من المجازات والأشكال البلاغية ما لا تشهده أكاديميات اللغة والأدب فى شهر كامل . فالشكل

البلاغى المجازى ابتعاد عن المألوف فى الاستعمال ، ومع ذلك فهو داخل فى قلب الاستعمال ، وهنا تكمن المفارقة .

وكان بعض البلاغيين فى الكلاسية الجديدة يشعرون بهذا التناقض فى تعريفهم للأشكال المجازية ، ويحاولون تفاديه ، على أساس أن الشكل يتضمن من ناحية المبدأ خاصية مشتركة مع كل الجمل والصيغ اللغوية ، وهى أنه يعنى شيئا بفضل تركيبه النحوى . لكن بالإضافة إلى ذلك ، نجد أن الأشكال المجازية تتضمن أيضا تعديلات خاصة بها . وبفضل هذه التعديلات يتشكل نوع خاص من المعنى لكل لون من المجاز . كما يرون أن الأشكال طرق فى الكلام تختلف عن غيرها بخواص تجعلها أكثر حيوية ونبلا ، وألطف من طرق الكلام الأخرى التى تؤدى المحتوى الفكرى نفسه بدون ذلك التعديل الخاص . أى أن تأثير الأشكال ـ وهو الحيوية والنبل واللطف ـ يصبح أيسر فى التصنيف . أما جوهرها فيمكن تحديده على النحو التالى : كل شكل مجازى إنما هو شكل قائم بذاته . ويتميز المجاز عموما عن التعبيرات غير المجازية بأنه يتضمن تعديلا خاصا يجعله مجازا . وقد يبدو أن هذا التعريف يؤدى إلى الدور كما يقول المناطقة ، ولكنه ليس دورا تاما ؛ فجوهر المجاز أنه ذو شكل . أما التعبير البسيط الشائع فليس له شكل،أى أن الشكل البلاغى يكمن فى الفصل بين العلامة والمعنى ، بين الدال والمدلول ، حيث تقوم المساحة أو الفضاء الداخلى للغة .

وإذا كان صحيحا أن كل كلمة ، مهما كانت شائعة وبسيطة ، تمتلك شكلا ؛ إذ إن أصواتها تتوالى بطريقة خاصة ، داخل نظام معين فى تكوينها كما تتوالى الكلمات لتكوين الجمل والمتتاليات ، فإن هذا الشكل مجرد إطار نحوى . أى أنه يخضع لقوانين الصرف والنحو ، لا لقوانين البلاغة . فبالنسبة للبلاغة نجد مثلا أن كلمة « شراع السفينة » أو جملة « أحبك » ليس لها شكل ؛ إذ لا تخضع لأى تعديل خاص . ويبدأ الفعل البلاغى عندما يصبح من الممكن أن نقارن بين شكل هذه الكلمة أو تلك الجملة بشكل كلمة أخرى أو جملة مغايرة ، كان يمكن أن تستخدم فى مكانها ، مما يبيح لنا اعتبار أنها حلّت محلها . فشراع أو أحبك ليس لها شكل بلاغى.لكن الشكل البلاغى يتحقق فى استعمال كلمة شراع بدلا من سفينة ، على طريقة المجاز المرسل بعلاقة الجزء بالكل ، أو استعمال جملة « أكرهك » أو « أموت فيك » للدلالة على « أحبك » .

وبهذا فإن وجود الشكل البلاغى وخاصيته المتميزة يتحددان بوجود العلامات البديلة المحتملة وبروز خواصها . وكان « بالى » ـ رائد الأسلوبيات يقول بأن التعبيرية تعوق المسار الخطى للغة فى السياق . لتجعلنا نتلقى فى الوقت ذاته حضور دال ـ وهو شراع مثلا ـ وغياب دال آخر وهو سفينة . وبنفس الطريقة كان « باسكال » قد حدد الشكل البلاغى على أساس أنه يحمل غيابا وحضورا . فالعلامة أو مجموعة العلامات اللغوية ، تكوّن خطا ، وهذا الشكل الخطى هو موضوع اللغويين ، أما الشكل البلاغى فهو سطر يتكون من خطين : خط الدال الحاضر ، وخط الدال الغائب . وبهذه الطريقة فحسب يمكن لنا أن نفهم ما يقوله البلاغيون من أن التعبير المجازى هو وحده الذى يتضمن شكلا . لأنه وحده هو الذى يتضمن تلك المسافة . (٤٧ ـ ٢٣٢) .

وكان « فونتانييه » ـ البلاغى الكلاسيى الكبير ـ قد أبدى ملاحظة على كلمة شكل « "Figure" يحدد بمقتضاها خاصية أساسية لها ، إذ لم تكن تقال فى البداية إلا عن الأجسام ، أجسام الناس والحيوانات على وجه الخصوص ، باعتبار مظهرهم الحسى وحدود امتداداتهم المادية . فهى تعنى أولا ـ طبقا لهذا التصور ـ الهيئة والملامح والشكل الخارجى للإنسان أو الحيوان أى لمظهره المحسوس ، فهى بذلك تقارب كلمة عربية أكثر خصوصية وجزئية تستعمل أحيانا فى مقابلها وهى « الوجه » . أما الخطاب ، وهو يشير فحسب إلى تجلى ذكاء النفس الإنسانية فهو لا يعتبر جسما بالمعنى الدقيق للكلمة . حتى بالنظر إلى الأصوات التى تنقله إلى الذهن عبر الحواس بالذبذبات . ومع ذلك فهو يتضمن فى طرقه التعبيرية والدلالية المختلفة شيئا مشابها للأشكال والملامح والوجوه التى توجد فى الأجسام الحقيقية . ولاشك أنه طبقا لهذا التشابه فقد أطلقت من قبيل الاستعارة أو المجاز عبارة مثل الأشكال أو الوجوه البلاغية . لكن هذه الاستعارة لا يمكن اعتبارها شكلا حقيقيا ؛ إذ لا توجد لدينا فى اللغة كلمات نوعية أخرى تعبر عن هذه الفكرة نفسها . وهنا يلمس الباحثون ظلا لفكرتين ؛

إحداهما تتصل بخارج شبه جسدى ، والأخرى تتعلق بالمحيط والملامح والشكل.وعبارة « الشكل الخارجى » تجمعهما معا بطريقة تبدو كما لو كانت وسطا مكانيا مغطى برسم ما . هاتان القيمتان المكانيتان متعالقتان ؛ أى أن كلا منهما تقتضى الأخرى . فإذا كانت الأشكال ينبغى أن تعرف كملامح وصيغ والتفاتات ـ وهذه هى القيمة الثانية ـ فإنه يمكن للخطاب عن طريقها أن يعبر عن الأفكار والمشاعر ، بطريقة تبتعدءإلى حد ما ، عن الطرق البسيطة الشائعة ، وهذه هى القيمة الأولى . (٦٤ ـ ٢٢٠) .

ويتبلور مفهوم الشكل البلاغى فى التيار البرهانى عند « بيريلمان » بطريقة أكثر تحديدا فى قوله : لكى يوجد شكل بلاغى لابد من توفر خاصيتين لا غنى عنهما : أن تكون له بنية يمكن فك نظامها بشكل مستقل عن المضمون ؛ أى تكون له صيغة تتمثل طبقا للتمييز المنطقى الحديث فى أحد المستويات النحوية أو الدلالية أو التداولية ، وأن يتم استخدامه بحيث يبتعد عن الصيغة العادية للتعبير ؛ ومن ثم يصبح لافتا للانتباه . وإحدى هاتين الخاصيتين ـ على الأقل ـ لابد أن تتوافر فى معظم التعريفات التى قدمت على مر القرون للأشكال المجازية والبلاغية بعامة . كما أن الأخرى تدخل أيضا ولو بطريقة ملتوية . فنجد بعض العلماء يعرف الشكل بأنه « هو التعبير الذى يختلف فيه ظاهر القول عما جرت عليه العادة فى التعبير المباشر البسيط » . ثم يضيف إليه بعدا « إتيمولوجيا » ـ يتصل بتاريخ الكلمات وجذورها الأسطورية معا ـ ويتعلق بالمظهر المادى لكلمة شكل عندما يرى أن تسمية الشكل المجازى تبدو كما لو كانت مأخوذة من الأقنعة وملابس الممثلين الذين كانوا ينطقون أنواع القول المختلفة بأشكال خارجية متنوعة (٦١ ـ ٢٧٠) .

والذى يقوم بدراسة أنواع الخطاب من المنظور البنيوى يجد نفسه أمام بعض الأشكال التى تبدو كأنها أشكال بلاغية ، مثل التكرار ، كما يجد نفسه أمام أشكال أخرى تبدو طبيعية ، مثل الاستفهام ، وهى مع ذلك يمكن اعتبارها فى بعض الحالات أشكالا بلاغية . وما دام من الممكن إدراجها أو إخراجها من نطاق الأشكال البلاغية فإن هذا يثير مشكلة دقيقة ؛ إذ متى يصح هذا أو ذاك ؟ ويجيب « بيريلمان » عن هذا السؤال بأنه فى الواقع ومن ناحية المبدأ لا توجد بنية غير قابلة لأن تتحول بالاستخدام إلى شكل بلاغى ، لكن لا يكفى أن يكون أى استخدام للغة غير عادى حتى يعطينا ذلك الحق فى أن نعتبره شكلا بلاغيا . فلكى تصبح البنية موضوعا للدراسة من الضرورى أن تكون قابلة للعزل ؛ أن يكون بوسعنا التعرف عليها بهذا الاعتبار . كما أن من الضرورى أن نعرف لماذا اعتبر استخدامها غير عادى . فالجملة التعجبية مثلا ، والجملة التى تستأنف الظن والشك هى أبنية ؛ لكنها تصبح شكلا بلاغيا فحسب خارج استعمالها المعهود ؛ أى خارج الدهشة الحقيقية والشك المبرر . فهل يؤدى ذلك إلى إقامة ربط مباشر بين استخدام الشكل البلاغى والتخيل ؟ ربما كانت تلك فكرة القدماء عن المجازات . وعلى أية حال فإن من المؤكد أن الأشكال البلاغية تبدو فحسب عندما يصبح من الممكن القيام بالفصل بين الاستخدام العادى للبنية واستخدامها الخاص فى هذا الخطاب بالذات ؛ أى عندما يقوم المتلقى بهذا التمييز الذى يبدو أنه يفرض نفسه بين مستويات الخطاب المختلفة (٦١ ـ ٢٧١) .

ومن يتمرس بالتحليل النقدى للنصوص الأدبية ، يجد أن نسبة عالية مما يمكن أن يعد شكلا بلاغيا تقع فى هذه المنطقة المبهمة التى لا تتضح فيها نسبتها إلى أحد الأشكال بسهولة ؛ إما لأنها قابلة للتأرجح بين أنماط مختلفة طبقا للتأويل الذى تحتمله ، وإما لأنها فى وعى المتلقى الحديث لم تعد حاملة لهذا الانحراف الذى يبدو أنها كانت توحى به من قبل ، أوعلى العكس من ذلك أصبحنا نرى فيها ـ نتيجة للمتغيرات اللغوية والثقافية ـ أشكالا بلاغية بالنسبة لنا فحسب ، مما يضع تحديد بنية الشكل البلاغى فى علاقة وثيقة بمسائل التأويل والتفسير .

ومن البلاغيين الجدد من يقيم تمايزا واضحا بين مصطلحى الشكل والوجه ؛ فيعطى صيغة عامة للشكل ، وخاصة للوجه . حيث يرى أن كل جملة محددة إنما هى متشكلة ؛ ويعود هذا على وجه الدقة إلى أنها خاصة . وما لا يتضمن شكلا إنما هو البنية المجردة المشتركة بين عدة جمل مترابطة فيما بينها . وبلغة النحو التحويلى التى يبدو أنها تفرض نفسها هنا فإن

مصطلح « التشكل » يحل محله مصطلح آخر هو « التحول » . فكل جملة على السطح تشتق بالتحول - أى بالتشكل - «انطلاقا من بنية عميقة . وقد عبر عن ذلك أحد البلاغيين الكلاسيين وهو « بوازيه » بقوله : كما أن الشكل أو الهيئة - بالمعنى الفطرى الحقيقى - إنما هو التحديد الفردى لجسم ما بمجموعة الأجزاء المحسوسة المحيطة به ، كذلك فإن الشكل اللغوى هو التحديد الفردى لجسم ما بالهيئة الخاصة التى تميزه عما عداه من العبارات المشابهة . وفى كل اللغات نجد أن الاستعمال والقياس هما اللذان يقرران مادة العبارة ومعناها الأولى . والصيغ الثانوية التى تتخذها الجملة ، وقواعد النحو الملائمة لهذا المحتوى الأولى كما تعده عبقرية اللغة .

وهنا نجد الصيغة العالمية للغة التى تبدو فى جميع أنواع الخطاب ، وإن كانت تبرز فى كل نوع تعديلات خاصة لا تسمح لنا على الإطلاق بتلقى هذه الصيغة الأولية فى أى مظهر مباشر . وبالطريقة نفسها فإن كل أفراد النوع البشرى يمتلكون صيغة مشتركة لهذا الجنس كله ، ويتشابهون نتيجة لهذا التوافق العام . لكن إذا قارنا بين الأفراد لوجدنا أعظم التنويعات والاختلافات ، فليس هناك فرد واحد يشبه الآخر ، كما أنه ليس هناك فرد يمكن أن نقول عنه إنه « هو الإنسان النموذجى » . فالشكل بهذا المفهوم هو نفسه دائما ؛ إذ يعود إلى الجنس ، بينما الوجوه هى التى تعود إلى الأفراد المختلفة . ومثل هذا يحدث فى جميع العبارات فى أية لغة ، فكلها مشدودة إلى صيغة عامة لا تتغير فى صميمها ، وهى الأبنية اللغوية ، لكن لكل منها خلقته الخاصة الناجمة عن اختلافات الصيغ ، وهذه هى الوجوه التى تميز الاستعمالات مثل تميز الأفراد من بنى البشر وتشف عن أرواحهم حتى لتكاد ترسمها (٦٩ - ١٤٦) .

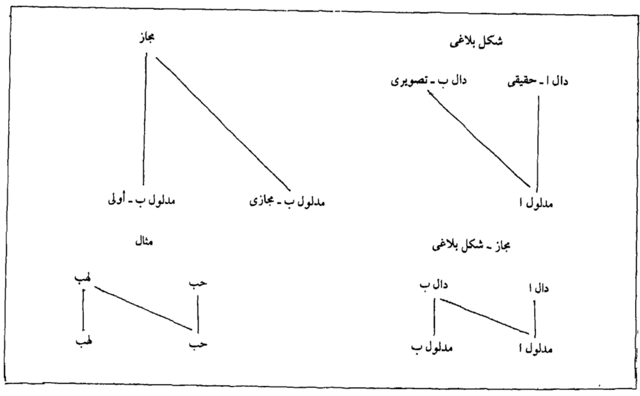
وفى سبيل التحديد الأدق لمفهوم الشكل يتوقف بعض البلاغيين الجدد مليا أمام تعريفات الشكل عند الكلاسية الجديدة ، لا كتشاف ما فيها من عناصر وظيفية يمكن إدراجها فى التصورات المحدثة بعد تعديلها كى تتسق مع المنظومات المعرفية الحديثة ، خاصة وأن هذه البلاغة الكلاسية كانت متفاعلة إبان مرحلة التنوير الغربى مع التطورات الفلسفية فى القرون الثلاثة الأخيرة بعد عصر النهضة ؛ فهى إذن ليست قديمة تنتمى للعصور الوسطى أو ما قبلها ، وإنما يمكن أن تعد بدايات التحديث البلاغى الفعلى فى الثقافة الغربية . وهذه هى المرحلة المبتسرة لدينا فى الفكر الأدبى العربى ؛ إذ لم تتح للبلاغة عندنا فى بداية العصر الحديث سوى مرحلة إحياء موجزة ، اقتصرت على نشر النصوص القديمة - على يد الشيخ محمد عبده مثلا - عند نشره لأعمال عبد القاهر ، دون أن تصحبُ ذلك عملية جدلية خصبة تقوم بتطوير المفاهيم وتحديثها ، ولعل ما يفعله بعض النقاد اللامعين اليوم من تأصيل الفكر البلاغى هو الخميرة التى تقوم بتركيزعناصر التحديث توطئة للانتقال الرشيد إلى البلاغة المعاصرة . من نماذج هذا التوقف المثمر يحلل « تودوروف » ما يسميه التعريف البنيوى الوظيفى للشكل عند « فونتانييه » الذى يرى « أن أشكال الخطاب إنما هى ملامحه ، هيئاته وأوضاعه التى تلاحظ بشكل ما . وتنجح إلى حد ما فى إحداث تأثيرها . وعن طريقها يمكن للخطاب أن يبتعد قليلا أو كثيرا فى تعبيره عن الأفكار والمشاعر عما كان من الممكن أن يتمثل فى التعبير الشائع البسيط » . ويلاحظ أنه يستخدم منظورا بنيويا وظيفيا فى هذا التحديد ، دون أن يسميه اصطلاحيا كذلك بطبيعة الأمر . كما يستخدم إلى جانب هذا الازدواج عنصرا بنيويا آخر يتمثل فى هذين المفهومين : بسيط وشائع . وكلاهما لا يتضمن الآخر بالضرورة ، فالبساطة تعتمد على المحور النوعى ، أما الشيوع فيعتمد على المحور الكمى . وقد أدى هذا الإبهام فى تقدير الباحث إلى اختلاف الشراح المحدثين ، وإن كانت عبارة « فونتانييه » واضحة فى حقيقة الأمر بالقدر الكافى . إذ يقول فى مكان آخر إن الأشكال البلاغية مهما كانت شائعة وقد تحولت بفعل العادة إلى شىء عائلى مألوف فإنها لا يمكن أن تستحق الاحتفاظ بلقب « شكل بلاغى » ما لم يكن استخدامها حرا لا تفرضه اللغة بأية طريقة . فالشكل البلاغى هكذا يعتمد على وجود التعبير المباشر أو عدمه ، وهذا البديل يترجم فى نهاية الأمر عند « فونتانييه » بالتقابل الذى يقوم بين الحقيقة العرفية والشكل البلاغى . لكن ملاحظة هذا التقابل تقتضى من الباحث الاعتراف بمشروعية التطور اللغوى ودوره فى التغيير الدلالى. وإذا كان المفكر البلاغى مثل القدماء عندنا وكثير من الباحثين المعاصرين جسما لا روحا ، لا يعترفون بمشروعية هذا التطور، فإنهم لن يدركوا دينامية المجازات التى يتم تعريفها بملاحظة ،

التغير ، وتغير المعنى لا يعد شكلا بلاغيا فى ذاته . لكن الأشكال يمكن أن تستخدم بطريقتين : لاستكمال الناقص فى اللغة ، وهذه هى الحقيقة العرفية مثل إطلاق رِجل على قوائم الكرسى فى عبارة « رِجل الكرسى » ، أو لتحل محله التعبيرات المباشرة الموجودة ، وعندئذ فقط يولد الشكل البلاغى .

فالمجاز على هذا دال له مدلولان أحدهما أولى والثانى مجازى والشكل البلاغى يفترض مدلولا يمكن أن يشار إليه بدالّين أحدهما حقيقى والآخر تصويرى ، ومن الممكن فى تقدير « تودوروف » وضع هيكل لاختلاف هذه العلاقات والطبيعة المركبة لكل من المجاز والشكل البلاغى كما **يتضح فى الشكل**

فالمجاز يتحول إلى شكل بلاغى بفضل العلاقة التى تقوم بين الدال ا والدال ب ، ومن الضرورى أن يكون المعنى ا للكلمة ب له اسم مباشر ا - وأن يكون للكلمة ب معنى حقيقى ب حتى يمكن أن يكون هناك مجاز ماثل فى شكل بلاغى مثل الاستعارة أو المجاز المرسل أو غيرهما ، على اعتبار أن المجازات والأشكال البلاغية تمثل مجموعات متداخلة . (٦٩ - ١٥٣) .

كما يحلل الباحث نفسه تعريف بلاغىٌ كلاسىٌ آخر للشكل هو « دو مارشيه » الذى يبرز حركية الشكل البلاغى وارتباطه جوهريا بعملية التلقى عندما يقول : « كما أن البلاغية ليست سوى طرق للكلام ذات طبيعة خاصة أطلقت عليها بعض الأسماء . وكما أن كل نوع من هذه الأشكال يمكنه أيضا أن يتوزع بطرائق عديدة مختلفة ، فمن الواضح أنه إذا لاحظنا كل واحدة من الكيفيات وأعطيناها اسما جعلنا منها أشكالا أخرى » . ومعنى هذا عند « تودوروف » أن الشكل البلاغى ليس خاصية تنتمى إلى الجمل داخليا دون مراعاة السياق . بل إن كل جملة إنما هى شكل بالقوة . وبالتالى ليس هناك معيار تفضيلى . كل ما هناك أننا نعرف كيفية ملاحظة شكل بعض الأقوال ولا نعرف كيفية ملاحظة شكل الأخرى . ولا يتساءل البلاغى الكلاسيى عن أصل هذا الفارق الذى لا يكمن فى الجملة وإنما فى موقفنا منها ، وإن كان يعطينا مؤشرا للتعرف عليها . وهو أن بعض الأشكال لها اسم بلاغى والآخر ليس له اسم ، وعندما يطلق الاسم على الشكل فإنه يتم تكريسه . وفى هذه المقولة إشارة إلى اعتبار الشكل البلاغى مجرد صيغة ثقافية . فالتعبير يصبح شكلا بلاغيا عندما نستطيع تلقيه باعتباره كذلك » وهذا التلقى فى صميمه عملية اجتماعية .



ومعنى هذا بوضوح أن فكرة الشكل البلاغى ليست منبثقة من المستوى اللغوى الصرف ، بل إنها تكتسب كامل معناها فى مستوى التلقى اللغوى ، فيصبح القول متشكلا بلاغيا فى اللحظة التى نتلقاه فيها باعتباره كذلك مما يكسبه بالتالى خاصية ديناميكية بارزة (٦٩ - ١٤٦) .

ومعيار التلقى هذا نفسه يعتمد عليه صاحب بلاغة البرهان الجديدة ؛ إذ يرى أن استخدام بنية ما فى ظروف غير عادية قد يستهدف بشكل واضح إضفاء الطابع الحركى على الفكر . أو مداراة العواطف ، أو خلق مواقف درامية غير حقيقية . فإذا أدخل الخطيب مثلا فى حديثه بعض الاعتراضات كى يجيب عليها فنحن حيال شكل بلاغى هو مجرد محيل ، إذ ربما تكون هذه الاعتراضات وهمية . لكن من المهم أن نشير إلى أن الخطيب قد توقع اعتراضات ممكنة وأخذها فى اعتباره . وفى الحقيقة فإن هناك تدرجا من الاعتراضات الواقعية إلى المتخيلة . والبنية الواحدة يمكن أن تنتقل من درجة إلى أخرى طبقا للأثر الذى تحدثه فى الخطاب . فهناك أشكال يبدو للوهلة الأولى أنها تستخدم بطريقة لا نظير لها ، لكنها مع ذلك تبدو طبيعية لو كان استخدامها مبررا فى الخطاب فى جملته . ويرى « بيريلمان » أن الشكل البلاغى يعتبر برهانيا كلما استطاع أن يولد تغيرا فى المنظور ، وكان استخدامه طبيعيا بالنسبة للموقف الجديد الموحى به . وعلى العكس من ذلك إذا كان الخطاب لا يثير تأييد المتلقى لهذا الشكل البرهانى فإنه يتم إدراك الشكل البلاغى حينئذ باعتباره مجرد زينة أو حيلة أسلوبية ، مما يمكن أن يثير الإعجاب ، لكن على المستوى الجمالى ، أو دليلا على براعة المتكلم،وعندئذ نرى أنه لا يمكننا أن نقرر مسبقا ما إذا كانت بنية محددة تعتبر شكلا أم لا ؛ أى ما إذا كانت ستقوم بدور الشكل البلاغى البرهانى أو بمجرد دور الشكل الأسلوبى ، وغاية ما هناك أن بوسعنا أن نكتشف عدداً من الأبنية الصالحة كى تتحول إلى أحد الشكلين .

على أن هناك بعض الأشكال البلاغية التى لا يمكن التعرف عليها إلا داخل سياقها ، وذلك مثل التلميح ؛ إذ إن بنيته ليست نحوية ولا دلالية ، بل إنها ترتبط بعلاقة مع شىء ليس هو الموضوع المباشر للخطاب ، فإذا تم تلقى هذه الطريقة فى التعبير على أنها غير عادية لنا حيال شكل بلاغى ، فحركة الخطاب ، وتأييد المتلقى لطريقة البرهنة التى تعزز الشكل البلاغى هو ما يحدد نوع الشكل الماثل أمامنا . . وبهذا فإن التلميح يكاد يكتسب دائما قيمة برهانية لأنه يعتمد على عنصر الاتفاق والتواصل (٦١ - ٢٧١) . وأيا ما كان الشكل البلاغى فإن دلالته لا تنفصم عنه ؛ فالفن يعبر عن شىء لا يمكن أن يقال بطريقة أخرى . هذه المقولة التى بدأتها الرومانسية كانت دليلا على التحول فى مفهوم الفن أكثر مما هى مجرد نزوع صوفى . وعندما يصل الباحث إلى هذه النقطة المتصلة بالمحتوى الذى لا يقال فى الفن يجد نفسه حيال كلمات « كانت » عن الأفكار الجمالية حيث يرى أنه يمكن أن يقال بصفة عامة إن الجمال فى مظاهره الطبيعية والفنية إنما هو التعبير عن الأفكار الجمالية ، وهذه الأفكار الجمالية ليست سوى محتوى العمل الفنى . لكن ما الفكرة الجمالية ؟ « أعنى بعبارة الفكرة الجمالية تمثيل الخيال الذى يبعث كثيرا على التفكير بدون أن يكون أى تفكير محدد - أى تصور - ملائما له . وبالتالى فإن أية لغة لا يمكن أن تدركه فى شموله وتجعله قابلا للفهم . وبكلمة واحدة فإن الفكرة الجمالية هى تمثيل الخيال المقترن بتصور معين ، والمرتبط بمجموعة من التمثيلات الجزئية المتنوعة فى استخدامها الحر ، بحيث لا يمكن لأى تعبير يشير إلى تصور محدد أن يدل عليه ، مما يجعلنا نفكر فى أكثر من تصور ، وفى كثير من الأشياء الأخرى التى لا تقال ، وإن كان الشعور بها يثير ملكة المعرفة ويبث الروح فى حروف اللغة » .

ويستخلص الباحثون خواص الفكرة الجمالية من هذا النص على النحو التالى :

- هى ما يعبر عنه الفن .
- لا يمكن أن يقال الشىء نفسه بأى شكل لغوى آخر
- الفن يعبر عما لا تقوله اللغة .

هذه الاستحالة المبدئية تثير نشاطا تعويضيا ؛ إذ إنه بدلا من العنصر الرئيسى الذى لا يقال ، يقال ما لاحصر له من التداعيات الهامشية . ومع أن اللغة هى مادة الشعر فإنه يتضمن خواص جمالية ، ومن ثم فإن بوسعه أن يعبر عن أفكار جمالية لا تصل إليها هذه اللغة ذاتها ، مما يسمح له بأن ينقل ما لا يقال : « والفن لا يحقق ذلك فحسب فى الرسم

أو النحت ، وإنما أيضا نجد الشعر والبلاغة تدين للروح التى بث فيها لخواص الأشياء الجمالية التى ترافق الخواص المنطقية وتعطى للخيال دفعة للتفكير ، وإن كان ذلك بطريقة ضمنية ، أكثر مما يمكن التفكير به فى تصور ما ، وأكثر بالتالى مما يمكن أن يفهم من تعبير محدد (٦٩ - ٢٦٣) .

ولأن الفن يعبر بشكله عما لا يقال ، فإن تأويله لا حدود له ، أو على حد تعبير « شيلينج » - إن كل عمل فطرى يؤدى إلى ما لاحصر له من التأويلات ، دون أن يكون بوسعنا أن نقول إن هذه التأويلات من صنع الفنان ذاته ، أو أنها تكمن كلها فى العمل الأدبى ، وإنما هو يثيرها فحسب . وكان الرومانسيون يميزون بين أنواع مختلفة من رؤية العالم ، حيث يرون - كما يقول « شليجيل » - أن الرؤية غير الشعرية للأشياء هى التى تعتبر خاضعة لإدراك الحواس وأحكام العقل ، أما الرؤية الشعرية فهى التى تؤولها باستمرار ، وترى فيها ما لاينفد من الأشكال التصويرية » ، ومن هنا فإن الشعر يتحدد بتعدد المعنى . وتأسيسا على هذا المفهوم الرومانسى لتعدد دلالة الشكل أخذ البلاغيون والنقاد فى محاولة تصنيف الدلالات الإيحائية ؛ فبعضهم يرى أنها تنقسم إلى نوعين : دلالات اجتماعية تتجلى فى الدرجة الأولى فى مستويات اللغة وما تنتجه من تأثيرات خاصة عندما ينتقل المتكلم من مستوى إلى آخر ، وقد ركز علماء اللغة على هذا النوع وسموه « الدلالات الحافة » . أما النوع الثانى فهو الدلالات الإيحائية النفسية ، وصيغتها المثلى تتجلى فى الصور المستدعاة ، ويلاحظ أن « كوهين » فى نظريته عن لغة الشعر يعتمد على وقائع يتصل معظمها بهذا النوع من الدلالات الإيحائية .

ويرى نقاد آخرون أن كلا النوعين السابقين قد يتضمن إيحاء حرا وإيحاء اضطراريا . والنموذج الأمثل للإيحاء الحر هو النص الشعرى الذى لا يمكن تحديد مستواه الإيحائى بشكل تام . لأن هذا النوع من النصوص يتضمن ثقوبا منطقية يقوم كل قارىء بملئها طبقا لخياله وتجربته وثقافته ومعرفته بشخصية الشاعر وإنتاجه . هذه العناصر كلها تمثل ركائز للإيحاء ، لأنها ليست ماثلة فى البنية المنطقية للنص . ويمكن أن تتأكد من طابعها الحر بملاحظة العلاقة بين التأويلات المختلفة لقصيدة واحدة ، مع الاعتراف بمشروعيتها كلها ، من قبل نقاد مشهود لهم بالعمق والقدرة على النفاذ إلى أعماق النص ، خاصة عندما يكون غامضا إلى حد ما .

على أن التعارض بين الإيحاء الحر والإيحاء المقيد الاضطرارى لا يستبعد الدرجات الوسطى ؛ فشرح بيت مفرد فى قصيدة يمكن أن يترك الشارح أمام احتمالات عديدة ، فإذا مضى لبقية الأبيات أخذت تتضاءل هذه الاحتمالات تدريجيا ، حتى إذا وصل إلى نهاية القصيدة ، أو استعراض الإنتاج الشعرى فى جملته لم يبق من هذه الاحتمالات العديدة سوى فرض واحد يمكن الاطمئنان إليه ، وعندئذ نجد أن ما كان إيحاء حرا بالنسبة لبيت واحد أصبح اضطراريا مقيدا بالنسبة لمجموع العمل الشعرى كله (٥٤ - ٢٤) .

تحديد أهم الأشكال :

وجدنا أن الحديث عن مفهوم الأشكال البلاغية وأبنيتها قد انتهى بنا إلى مقاربة محور جوهرى فى علم اللغة الحديث وهو تعدد المعنى . مما ينبىء عن التداخل الحتمى - فى مجال البحث وليس فى المنظور - بين علمى الدلالة والبلاغة ؛ ويؤدى إلى حتمية تأثر كل منهما بمنجزات العلم الآخر.ولم يكن من قبيل الصدفة أن يعنى ناقد لغوى مثل « ريتشاردز » بمهمة تأسيس بلاغة دلالية منطقية ، تحتل نظرية الاستعارة فيها مركز الثقل . وهو يقدم فى كتابه « فلسفة البلاغة » - الذى أشرنا إليه من قبل - مفهوما جديدا للبلاغة ينبثق من تصور دلالى يعتبر إرهاصا لما يدعو إليه اليوم البلاغيون الجدد . بالإضافة إلى أنه كان يشعر بأنه « يبعث الحياة فى موضوع قديم ، ارتكازاً على تحليل لغوى جديد » .

وقد أخذ « ريتشاردز » تعريفه للبلاغة - كما يقول « ريكور » - من أحد الأصول الكبرى للقرن الثامن عشر الإنجليزى حيث تعد « علما فلسفيا ينمو إلى السيطرة على القوانين الجوهرية لاستعمال اللغة » . وبهذا فإن مجال البلاغة الواسع عند اليونان قد أصبح محصورا فى حدود هذا التعريف .

فالتركيز على استخدام اللغة يجعل البلاغة تمضى على مستوى القول من حيث الفهم والتواصل ، فتصبح خاصة بنظرية الخطاب ، بالفكر كما يتجلى فى الخطاب . وهو عندما يبحث عن قوانين هذا الاستخدام فإنما يقوم بإخضاع قواعد المهارة للمعرفة المنظمة . فيقترح السيطرة على تلك القواعد هدفًا للبلاغة ، مما يجعل دراسة عدم الفهم تقف على مستوى دراسة الفهم اللغوى نفسه . ثم يمضى « ريتشاردز » فيحدد هدف البلاغة بأنها : دراسة سبل الفهم وعدم الفهم اللغويين .

على أن الخاصية الفلسفية لهذا العلم عنده تتأكد من الاهتمام الشديد بجانب « الاتصال » أكثر من الاهتمام بجانب الإقناع أو التأثير أو الإمتاع ، وهى الوظائف التى جعلت البلاغة القديمة تفترق عن الفلسفة . ويصبح من المنطقى عنده حينئذ أن يعتبر البلاغة دراسة لطرائق الفهم اللغوى وعدم الفهم وسبل علاجه . ويلاحظ أن هذا المشروع لا يختلف عن البلاغة القديمة فى طموحه الشديد فحسب ؛ بل يتجاوز ذلك إلى المنعطف الهام المعادى لكل نزوع اسمى تصنيفى . فلا يوجد فى هذا العمل الصغير أية محاولة لتصنيف الأشكال البلاغية ، كما أن الحديث عن الاستعارة يحتل المقام الأول فيه ، دون أية مزاحمة من الكناية أو المجاز المرسل أو غيرها من بقية الأشكال البلاغية . على أن هذا الملمح السلبى عند « ريتشاردز » ليس عشوائيا ، بل هو مقصود ، فماذا يمكن تصنيفه سوى الانحرافات ، وإلى أية قاعدة يمكن الاستناد عند تحديد هذه الانحرافات إن لم يكن إلى المعانى الثابتة ؟ وأية عناصر من القول تحمل أساس هذه المعانى الثابتة إن لم تكن هى الأسماء ؟ وهكذا فإن مهمة « ريتشاردز » البلاغية كانت تتمثل فى الاعتماد على الخطاب فى مقابل الكلمة ، ونقد التمييز البلاغى الكلاسى بين المعنى الحقيقى والمعنى المجازى .

يرى « ريتشاردز » ان الكلمة لا يمكن أن تفهم إلا من خلال السياق ؛ وعلاقتها مع الكلمات الأخرى . كما أن الشكل لا يمكن أن ينفصم عن الموضوع،وهكذا فمن أراد أن يقرأ الشعر عليه أن يضع هاتين الحقيقتين فى ذهنه . فالشاعر يوسع من معنى المفردات ويزيد فى تفاعلها،والاستعارة تعنى أننا لدينا فكرتان لشيئين مختلفين يعملان معا ، المشبه والمشبه به ، أو المحمول والحامل ، وهما يرتكزان على فكرة أو عبارة . ونتيجة التفاعل بين الحدين أو الشيئين يأتى المعنى . وهكذا فإن السؤال عن المعنى يشتمل على العلاقة بين اللغة والفكر والأشياء مما يتضمنه مثلثه الشهير .

ويبين « ريتشاردز » أن الاستعارة ليست فقط تحويلا أو نقلا لفظيا لكلمات معينة ، إنما هى كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة ، على أساس أن النغمة الواحدة فى أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها ، وأن اللون الذى نراه أمامنا فى أية لوحة فنية لا يكتسب صفته سوى من الألوان الأخرى التى تصحبه وتظهر معه . وحجم أى شىء لا يكتسب ، وطوله لا يمكن أن يقدر إلا بمقارنته بحجم الأشياء التى ترى معه وأطوالها . كذلك الحال فى الألفاظ ؛ فمعنى أية كلمة لا يمكن أن يتحدد إلا على أساس علاقتها بما يجاورها من ألفاظ .

ولقد كانت سيطرة الاستعارة على بلاغة « ريتشاردز » نتيجة لأنها « الوحدة النظرية السياقية للدلالة » . فعندما تكون الكلمة هى البديل لتوليفة من المظاهر ، وتكون هذه المظاهر نفسها أجزاء منقوصة من سياقاتها المختلفة ، فإن مبدأ الاستعارة يتكون مترتبا على هذا الوضع اللغوى . فإذا كانت الاستعارة عنده كما أسلفنا تحتفظ بفكرتين متزامنتين عن شيئين مختلفين يتفاعلان فى مجال كلمة أو تعبير بسيط ، بحيث تصبح دلالتها هى ناتج هذا التفاعل ، فإنه لكى يتطابق هذا الوصف مع « الوحدة النظرية للمعنى » علينا أن نقول بأن الاستعارة تحتفظ فى داخل المعنى البسيط ذاته بجزئين منقوصين من سياقين مختلفين لهذا المعنى . ومن هنا فإن الأمر لم يعد يتعلق بنقل بسيط للكلمة ، وإنما بتبادل تجارى بين الأفكار ، أى بتفاعل بين السياقات . وإذا كانت الاستعارة دلالة على المهارة والموهبة فإنها موهبة الفكر . والبلاغة عنده هى تأمل هذه الموهبة وترجمتها إلى معرفة متميزة (٦٤ ـ ١٠٥) .

ويرى البلاغيون الجدد أن هذا المنظور الدلالى الذى أدخله « ريتشاردز » إلى مفهوم الاستعارة قد لعب دورا هاما فى تجاوز

« التعريف الاسمى » الذى كان سائدا فى البلاغة القديمة ، إلى ما يطلق عليه « التعريف الواقعى » الذى يعنى بشرح كيفية إنتاج الدلالة الاستعارية وتلقيها فى الآن ذاته .

فبينما كانت الكلمة هى نقطة الارتكاز فى تغير المعنى الذى يتمثل فيه الشكل البلاغى المسمى بالاستعارة عند القدماء ، بحيث يتم تعريفها بطريقة تجعلها تتطابق مع نقل اسم أجنبى إلى شىء آخر ليس له اسم حقيقى ، فإنه قد تبين أن البحث عن عمل المعنى المتولد من نقل الاسم فحسب يدمر دائما لوحة الكلمة ولوحة الاسم بالتالى ، لكى يفرض بديلا منهما اتخاذ القول وسيلة سياقية وحيدة يعرض لها نقل المعنى . بحيث يؤدى هذا القول دورا مباشرا فى حمله لمعنى تام ومكتمل فى إنتاج الدلالة الاستعارية ، ومن ثم فإن من الضرورى أن نتحدث دائما عن القول الاستعارى .

وعندئذ يتساءل بعض البلاغيين الجدد : هل يعنى هذا أن تعريف الاستعارة من زاوية نقل المعنى يعد تعريفا زائفا ؟ ويرون أن بوسعنا أن نقول إنه تعريف اسمى وليس واقعيا ، طبقا لمصطلحات « ليبنز » وقصده من هذين التعبيرين . فالتعريف الاسمى يسمح لنا بالتعرف على الشىء ، أما التعريف الواقعى فهو الذى يرينا كيف يتولد هذا الشىء . وتعريفات القدماء اسمية ، لأنها تتيح لنا التعرف على الاستعارة مثلا من بين الأشكال البلاغية الأخرى ، وتسمح بالتالى بتصنيفها ، مثلها فى ذلك مثل بقية المصطلحات الخاصة بأشكال المجاز الأخرى ، التى لا تتجاوز بدورها هذا المستوى من التعريف الاسمى . لكن عندما تشغل البلاغة بالأسباب التوليدية لهذه الأشكال وشرح قيامها بوظائفها الفعلية فإنها لا يمكن أن تعتد بالكلمة فحسب ، بل بالخطاب كله . ومن هنا فإن نظرية القول الاستعارى لابد أن تكون بالضرورة نظرية لإنتاج الدلالة الاستعارية للخطاب (٦٤ - ١٠٥) .

فبنية الاستعارة إذن - طبقا لهذا المفهوم البلاغى الجديد - تتجاوز الوحدة اللغوية المفردة . ولا تتمثل فى عملية نقل أو استبدال . ولكنها تحدث من التفاعل والتوتر بين ما يطلق عليه « بؤرة الاستعارة » والإطار المحيط بها . وهذا التفاعل يعتمد على نوع من التداخل بين طرفيها ؛ المستعار منه والمستعار له . ويشرح « ماكس بلاك » طبيعة هذا التداخل بقوله : عندما نستعمل استعارة ما ، فنحن حيال فكرتين حول أشياء مختلفة وحركية فى الآن ذاته . وهما ترتكزان على لفظ واحد أو عبارة واحدة ، بحيث تكون دلالتها نتيجة لتداخلهما . ويطبق هذا على القول التالى : « الفقراء هم زنوج أوربا » - مع ملاحظة أن مثل هذا التشبيه البليغ يعد استعارة فى البلاغة الغربية منذ أرسطو ، وكذلك عند كثير من البلاغيين العرب - وانطلاقا من المبدأ الاستبدالى نفهم أن شيئا قد قيل عن « فقراء أوربا » بصورة غير مباشرة ، ولكن ما هو ؟ إننا ندرك أن التعبير يمثل مقابلة بين الفقراء والزنوج . وذلك مع التعارض بين المفهومين . ذلك أن أفكارنا حول الفقراء الأوربيين والزنوج الأمريكيين تتفاعل لكى تعطى معنى ناتجا عن هذا التفاعل . مما يعنى أنه فى سياق كلام محدد معطى تأخذ الكلمة التى تعد محورا معنى جديدا ليس هو معناها الأصلى تماما فى الاستعمالات الأدبية ؛ إذ إن السياق الجديد - وهو إطار الاستعارة - يفضى إلى تحديد معناها . ولنأخذ مثالا آخر « الإنسان ذئب » حيث نجد أننا أمام موضوعين ؛ الموضوع الرئيسى وهو الإنسان ، والموضوع المرتبط به وهو « ذئب » . غير أن هذه الجملة الاستعارية لا تستطيع أن تنقل المعنى لشخص يجهل كل شىء عن الذئاب . إذ ليس المطلوب معرفة القارىء لمعنى كلمة « ذئب » قاموسيا ، بل أن يعرف ما يطلق عليه « طريقة المواضع المتشابهة المشتركة » من وجهة نظر محترف . هذه الطريقة يمكن أن تحتوى على أنصاف حقائق ، أو بعض الأغلاط المتميزة ، تماما كما لو أننا اعتبرنا أن الحوت من فصيلة الأسماك . ولكن الأساس فى فعالية الاستعارة لا يكمن فى صحة المواضع المتشابهة ، بل فى حرية استيحائها . وبتعبير آخر فإن استعمالات كلمة « ذئب » تحكمها قواعد نحوية ودلالية ، وخرق هذه القواعد يؤدى إلى فقدان المعنى أو التناقض . والمهم أن يلتزم عند استعمال تلك الكلمة بتقبل مجموعة من الأفكار التقليدية حول الذئب تكون أساسا لأى اشتراك معنوى . فعندما يقول قائل « ذئب » نفهم منه أنه يريد بطريقة ما من هذا الاسم أن يشير إلى حيوان ضار خدّاع من أكلة اللحوم . . أى أن فكرة الذئب هى جزء من نظام فكرى لم يوضح تماما ، لكنه محدد بشكل يكفى لسرد مفصل . والأثر

الذى نحصل عليه إذن عندما نسمى استعاريا رجلا بذئب هو إثارة ما يطلق عليه « نظام الدلالات » الخاص بالمواقع المتشابهة المشتركة المترابطة . والدلالة الجديدة للفظ « إنسان » حينئذ يجب أن تتحدد على مثال بعض الدلالات المرتبطة باستعمالات لفظة « ذئب » . وكل ملمح إنسانى يمكن أن يذكر فى « لغة الذئب » سيكون مناسبا . وكل ملمح لا يستطيع ذلك سيترك جانبا . وعلى هذا فإن الاستعارة « ذئب » تحذف تفصيلات وتجعل أخرى مكانها ، أى أنها تنظم مفهومنا للإنسان . وإذا كانت تسميتنا إنسانا بذئب هى رؤيته بشكل مختلف خاص ، فلا يجب أن ننسى أن الاستعارة تظهر « الذئب » وقد أصبح أكثر إنسانية مما بدا من قبل ، الأمر الذى يعد محصلة حقيقية للتفاعل الاستعارى (٢٩ ـ ١٣٦) . لقد أبرز « ماكس بلاك » فى هذا البحث الذى نشر أصله عام ١٩٦٢ عن الاستعارة النواة المكثفة للفرضية الجوهرية فى التحليل الدلالى والمنطقى الذى يتم على مستوى الخطاب كله كى يشرح تغير المعنى المتركز فى الكلمة . ولم يكن يهدف إلى إحياء المنظور البلاغى القديم لفكرة الاستبدال الاسمى ، بل كان يطمح إلى إقامة « أجرومية منطقية » للاستعارة . وهو يعنى بذلك مجموعة إجابات ملائمة عن أسئلة من النوع التالى : كيف نتعرف على نموذج للاستعارة ؟ هل هناك معايير تصلح لالتقاطها ؟ هل ينبغى أن نعتبرها مجرد زينة بسيطة تضاف للمعنى الأصلى الصافى ؟ وما العلاقة بين الاستعارة والتشبيه ؟ وما التأثير المنشود أو الوظيفة الناجمة عن استخدام الاستعارة ؟ وكما نرى فإن مهمة الشرح والتوضيح التى تثيرها تلك الأسئلة لا تختلف كثيرا عما تعرض له « ريتشاردز » فى بلاغته ، حيث تتمثل فى إخضاع الاستعارة لعملية دقيقة من فهم وظائفها فى ضوء وظائف اللغة فى عمومها . ولئن كانت تتضمن درجة أعلى من التقنية التحليلية التى تعود إلى كفاءة « بلاك » بوصفه واحدا من أبرز علماء المنطق والمعرفة المحدثين . فهناك على الأقل ثلاث نقاط ـ فى بحثه عن شرح الاستعارة ـ تمثل تقدما حاسما فى النظر إليها :

الأولى تتصل ببنية الخطاب الاستعارى ذاته ، حيث كان يعبر عنها « ريتشاردز » بكلمات المشبه والمشبه به ، أو « المحمول والحامل Vehicl — Tenor وقبل إخضاع هذا التمييز للنقد لابد من التذكير بأن ما يكون الاستعارة عند البلاغيين الجدد إنما هو الخطاب بأكمله . وإن كان الاهتمام يتركز عادة فى كلمة خاصة يحملنا وجودها على أن نعتبر هذا الخطاب من قبيل الخطاب الاستعارى .

هذا التأرجح للمعنى بين الخطاب والكلمة هو الشرط الضرورى للمْلمح أساسى ؛ هو التضاد الموجود فى نطاق الخطاب ذاته بين الكلمة التى نعتبرها استعارة والكلمة الأخرى التى ليست كذلك . فعندما يقول شوقى مثلا :

جبل التوباد حياك الحيا
وسقى الله صبانا ورعى

فإن كلمة « حيّا » فى الشطر الأول هى التى استخدمت مجازيا ، بمعنى سقى ، وكلمة « سقى » فى الشطر الثانى هى التى استخدمت مجازيا بمعنى رعى ، أما ما حلتا محله فليس كذلك بطبيعة الحال . غير أن هذا الاستخدام المجازى لا يبرز إلا فى نطاق الجملة الكاملة . فلنقل إذن إن الاستعارة إنما هى الجملة . . أو هى العبارة التى استخدمت فيها بعض الكلمات مجازيا ، وهذا الملمح يقدم لنا معيارا أو أداة للتمييز بين الاستعارة والمثل والأمثولة واللغز ؛ حيث نجد الكلمات كلها مستعملة بطريقة مجازية متساوية ، وكذلك لتمييزها عن الرمز .

كما أن هذا التحديد يسمح لنا بأن نفصل الكلمة المستعارة عن بقية الجملة ؛ وعندئذ نتحدث عن « البؤرة » المتمثلة فى هذه الكلمة ، وعن « الإطار » الذى تقدمه بقية الكلمات فى الجملة . ومن ثم يصبح بوسعنا أن نشرح عملية التركيز على الكلمة المحورية .

وهنا تكمن **الخطوة الثانية** الحاسمة التى تقوم بها البلاغة الجديدة ، وتعتمد على إقامة حد فاصل بين نظرية التفاعل الدلالى التى يقدمها هذا التحليل وبين النظريات الكلاسيسية فى الاستعارة والتى تنقسم إلى مجموعتين : ـ إحداهما ترتكز على تصورات الاستبدال الاستعارى ، والأخرى على تصورات التشابه . وأهم ما ينجم عن هذا التقابل الواضح بين مفهوم

التفاعل الدلالى وما عداه هو أن الاستعارة المبنية على التفاعل الدلالى لا يمكن أن يحل شىء محلها ، ومن ثم فهى غير قابلة للترجمة ، فهى حاملة لمعلومات ، وليست زينة ولا زخرفا ، بل بنية تعلمنا شيئا لا يتم بدونها .

أما الإضافة الثالثة التى قدمها تحليل « ماكس بلاك » فهى تتصل بتشغيل التفاعل الدلالى ذاته ، إذ كيف يمارس الإطار أو السياق عمله على الكلمة البؤرة كى يثير لها دلالة جديدة غير قابلة للانحصار فى المعنى الحرفى من جانب ، ولا فى الشروح المستفيضة من جانب آخر ؟ وقد كانت هذه هى المشكلة التى تصدى لها « ريتشاردز » كما رأينا من قبل ، ولكن الحل الذى قدمه كان من شأنه أن يعود بنا مرة أخرى إلى نظرية التشبيه عند إثارته للخواص المشتركة ، أو يتركنا فى منطقة ملتبسة غامضة عندما يتحدث عن النشاط المتزامن لفكرتين أو قطبين . بالرغم من أنه أشار للطريق الصحيح عندماقال إن القارىء مضطر لأن يقيم علاقة بين فكرتين،لكن كيف ؟ لنتذكر الاستعارة التى تحدثنا بها عن الإنسان باعتباره « ذئبا » فكلمة البؤرة وهى « ذئب » لا تعمل على أساس معناها العادى المعجمى ، وإنما بفضل « نظام من التداعيات المشتركة » ـ أى بفضل عدد من الآراء والأحكام التى يسلم بها المتحدث بلغة ما ، بحيث تنظم رؤيته للعالم ، وهى تلك الآراء التى تجعلنا ندهش فى الثقافة العربية عندما نقرأ بيت أبى العلاء المعرى مثلا :

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى
وصوّت إنسان فكدت أطير

حيث يقدم رؤية مخالفة للمعهود ، تجعل الذئب أكثر إنسانية ، أو تجعل الشاعر أشد تذؤبا ، وهى فى كلتا الحالتين تشدخ المنظور الأليف حيث تقدم رؤية شارحة لما توجزه الاستعارة السابقة (٦٤ ـ ١٣١) .

فإذا انتقلنا إلى تحديد وظيفة الاستعارة بعد كشف بنيتها وجدنا أن البلاغيين الجدد ـ على اختلاف توجهاتهم ـ يربطون بينها وبين مستوى القول الذى ترد فيه ، ويرجعون ذلك إلى ازدواجية البلاغة التى انبثقت فى الخطابة أساسا وفن الشعر معا ، حيث يرون أن البلاغة نشأت فى البداية باعتبارها تقنيات خطابية تستهدف الإقناع والتأثير . لكن هذه الوظيفة مع اتساعها لا تغطى جميع استعمالات القول . ففن الشعر وإنشاء القصائد المأساوية على وجه الخصوص لا يتوقف فى وظيفته ولا فى مواقفه على الخطاب البلاغى المعتمد على فن الجدل . فالشعر ليس خطابة بلاغية ولا يستهدف الإقناع ، بل ينجم عنه التطهير من انفعالات الخوف والرحمة كما هو معروف منذ أرسطو . وهكذا فإن الشعر والخطابة يمثلان عالمين مختلفين للقول ، لكن الاستعارة تغرس قدميها فى كل منهما . فمن الممكن أن تكون بالنسبة لبنيتها معتمدة على عملية وحيدة من تحول معنى الكلمات فى السياق ، لكن فيما يتعلق بوظيفتها فإنها تتبع المصيرين المختلفين لكل من الخطابة والتراجيديا ، أى أن هناك بنية واحدة للاستعارة ، لكن لها وظيفتين : إحداهما خطابية ـ أو نثرية ـ والأخرى شعرية .

هذا الازدواج فى الوظائف هو الذى يتجلى فيه الفرق بين العالم السياسى للخطابة ، والعالم الشعرى للتراجيديا . وهو يترجم فضلا عن ذلك فرقا أكثر جوهرية على مستوى القصد . وهذا التخالف لم يمر دون أن يدركه أحد ، لأن الخطابة البلاغية كما ترد فى الكتب المتأخرة تخلو من جزء أساسى هو المتصل بالحجج والبراهين ، وكان أرسطو قد عرّفها بأنها فن ابتداع البراهين أو العثور عليها . لكن الشعر لا يريد أن يبرهن على شىء مطلقا ، فمشروعه يتصل بالمحاكاة ، وهدفه وضع تمثيل جوهرى للأفعال الإنسانية ، وطريقته الخاصة هى قول الحق بواسطة الخيال والخرافة والتطهير . هذا الثالوث الذى يحدد عالم الشعر لا يمكن أن يختلط بثالوث الخطابة المتمثل فى البرهان والإقناع والإمتاع . من هنا يصبح من الضرورى أن نضع البنية الوحيدة للاستعارة فوق خلفية فنون المحاكاة من جانب ، وفنون البرهان المقنع من جانب آخر . هذا الازدواج فى الوظيفة والقصد أشد جذرية من التمييز بين الشعر والنثر ، لأنه يمثل مبرره الأخير .

وعندما نضع الاستعارة فوق خلفية « المحاكاة » فإنها عندئذ تفقد أى طابع زخرفى ؛ إذ لو لوحظت بوصفها مجرد فعل لغوى فمن الممكن عندئذ اعتبارها انحرافا يسيرا عن اللغة المعهودة ؛

تضاف إلى الكلمات الغريبة الوحشية المستطيلة أو المختزلة المصطنعة . فتعليق الوظيفة على « المعجم » يضع الاستعارة فى خدمة « القول » ، أما « التشعير » الذى لا يتم على مستوى الكلمات ، وإنما على مستوى النص بأكمله،فإنه يحدث نتيجة لتعليق الوظيفة على المحاكاة ، مما يعطى الاستعارة بوصفها إجراء أسلوبيا شعريا منظورا شاملا يقابل الإقناع فى الخطابة . فعندما يعتد بالاستعارة من ناحية الشكل باعتبارها انحرافا فحسب لا يصبح هناك سوى مجرد خلاف فى المعنى . لكنها عندما ترتبط بالمحاكاة فإنها تسهم حينئذ فى التوتر المزدوج الذى يميزها ؛ وهو الخضوع للواقع والإبداع التخييلى معا ، فهى إحلال وتسامٍ فى الآن ذاته . هذا التوتر المزدوج يمثل الوظيفة الإشارية للاستعارة فى الشعر ، ولو استبعدنا هذه الوظيفة الإشارية وتأملنا الاستعارة بشكل تجريدى فإنها سوف تستنفذ فى كفاءتها الاستبدالية وتنزلق إلى مجرد زخرف ولعب بالألفاظ (٦٤ - ٦٦) . ولأن المحاكاة لا تعنى فقط أن يكون الخطاب كله منتميا إلى العالم ، فإنها لا تحتفظ فحسب بالوظيفة الإشارية للقول الشعرى ، بل إن هذه المحاكاة تربط الوظيفة الإشارية بالكشف عن الواقع باعتباره فعلا ، فإن هذا البعد من الواقع لا يتمثل فى مجرد الوصف لما هو كائن هناك . فتقديم الإنسان « وهو يعمل » ، وكل الأشياء « كما لو كانت تفعل » يمكن أن يكون الوظيفة الأنطولوجية للخطاب الاستعارى ؛ حيث تبدو فيها كل الطاقة الكامنة فى الوجود وهى تولّد الكفاءة المضمرة فى الفعل . وعندئذ يصبح التعبير الحى هو الذى « يقول » الوجود الحى ، على حد عبارة « ريكور » . وإذا كان « كانت » يرى أننا بالخيال نفكر أكثر ، على أساس أن الفكرة الجمالية عنده هى التمثيل الذى يدعو لإمعان الفكر كثيرا فإن الإستعارة على ذلك لا تكون حية لمجرد كونها تحيى اللغة المؤلفة ، بل هى حية لأنها تعطى دفعة قوية للخيال كى « يفكر أكثر » على مستوى التصور ؛ أى أنها فى التحليل الأخير تجعلنا « نحيا أكثر » . (٦٤ - ٤٤٠) .

ويترتب على التمييز بين مستويات القول الاستعارى الفصل بين ما تقوم عليه الاستعارة اللغوية والاستعارة الجمالية ؛ بحيث تقوم بعض وظائف الاستعارة الجمالية بتكملة وظيفة الاستعارة اللغوية ، مثل صياغة كلمات جديدة وتغطية وجوه النقص الحيوي للمعجم . على أن ما هو جوهرى فى الاستعارة الجمالية يكمن فى شىء آخر ؛ فهدفها خلق نوع من الوهم بحيث يتم تقديم العالم أساسا فى ضوء جديد . وإذا كان هذا التأثير يقتضى تشغيل مجموعة من عمليات الاقتراب الغريبة ، والجمع بين أشياء تحت منظور شخصى ؛ أى يقتضى بإيجاز خلق علاقات جديدة . وليست القضية هنا قضية علاقات نحوية أو اسمية ، بل إنها تنبثق من البعد الأنطولوجى للوجود ، حيث يمسه هذا الوهم فيستحيل إلى رؤ ية . على أن الرؤ ية التى تقدمها الاستعارة للواقع تتميز بخاصية جوهرية ، هى أنها «ديناميكية» وذلك نتيجة للتوتر الذى يتمثل فى الخطاب الاستعارى ، هذا التوتر الذى يؤ دى إلى كشف علاقته بالواقع عبر ثلاثة مستويات : أولها يتصل بالتوتر الماثل بين عناصر الخطاب ذاتها . وثانيها يتعلق بالتوتر بين التأويل الحرفى والتأويل الاستعارى من قبل المتلقى . وثالثها يرتبط بتوتر الإشارة بين أن يكون المستعار له هو المستعار نفسه ولا يكون فى الوقت ذاته . وإذا كان من الصحيح أن الدلالة ــ حتى فى أبسط صيغها الأولية ـ إنما تبحث عن نفسها فى الاتجاه المزدوج للمعنى والإشارة ، أى فى العلاقة مع اللغة حيث يوجد المعنى والعالم حيث تتجه الإشارة ، فإن الخطاب الاستعارى هو الذى يحمل هذه الديناميكية إلى ذروتها (٦٤ ــ ٤٤٥) . ويلاحظ أن البلاغيين الجدد قد أولوا عناية فائقة بالاستعارة باعتبارها الشكل البلاغى «الأم» التى تتفرع عنه وتقاس عليه بقية الأشكال ، حتى أطلق بعضهم على الاتجاه البنيوى فى التحليل البلاغى للخطاب اسم «البلاغة المقتصرة» لتركيزها واقتصارها على الاستعارة باعتبارها بؤ رة للمجاز وسنعود لاستكمال الحديث عنها وعن بقية الأشكال ووظائفها فى بحث آخر .

ويهمنا الآن أن نشير إلى عدد من الأبنية المتمثلة فى بعض الأشكال البلاغية ، لاستكشاف ما أثارته من جدل فى البلاغة الجديدة حول طبيعتها ووظائفها . وأقرب هذه الأشكال إلى الاستعارة هو التشبيه الذى اقترن بها منذ شيوع النموذج الأرسطى فى التحليل . ويحدد البلاغيون الجدد العلاقة بين التشبيه والاستعارة على أساس الفروق الوظيفية والمنطقية بينهما . فبينما تفرض آلية الاستعارة قطيعة مع المنطق المألوف ،

وبـالتـالى تجعـل من الصعب الاختبـار المنطقى للجملة التى تستخدمها فـإن التشبيه يـظل خاضعـا للنقد طبقـا للمبادىء العقلية . وبعكس الاستعارة أيضا فإن التشبيه لا يضير صفاء الجملة العلمية ، ويمكن أن يستخدم مـع بعض الحرص ـ فى الإقناع ، لكن كفاءتـه فى التأثـير أدنى من الاستعارة غـالبا . ونظرا لأن التمثيل القياسى الذى يقدمه التشبيه يتم تلقيه على مستوى الاتصال المنطقى فهو لا يتضمن عملية التجريد التى تحتويها الاستعارة ، مما يعطى الصورة الناجمة عنه ـ عندما ينجح فى إثارتها ـ طابعا أكـثر تحديـدا . يضاف إلى ذلـك أن دلالة الكلمة الحاملة للتشبيه لا يتم اجتزاء شىء من العناصر المكونة لها ، فبينما نجد أن كلمة « أسـد » التى تطلق استعـاريا عـلى « الرجل » تفقد على مستوى البيانات المنطقيـة أكبر قـدر من الصفات التى تعبر عنها هذه الكلمة عادة ، ولا تعود إليها إلا من خلال الصورة المستدعاة ، فإن دلالة الكلمات فى التشبيه لا تفقد شيئا من هذه المكونات على الإطلاق .

وعلى هذا فإن التمييز الذى يقيمه التشبيه بين الممثل والممثل له يعطى لصورته قدرا أكبر من الصـلابة والتحـديد ؛ لكنـه لا يهبها نفس قوة الإقناع والتأثـير الذى يحدثه التمـاثل بـين الطرفين فى الاستعارة . فالتأثير الذى يحدثه التشبيه بحكم بنيته يتجه إلى التصور عن طريق الذهن ، بينما تتجه الاستعارة إلى التأثير فى الحساسية عن طريق الخيال . ويكفى أن يقول المتلقى فى نفسه « إن هذا القياس أو التشبيه مع الفارق » ؛ أى يدرك الخلاف المنطقى الذى يطفو على السطح ، أو يلاحظ أدنى خلل ذهنى فى عملية التمثيل كى يـرفضه ولا يتبقى منـه أى أثر فى نفسه ؛ اللهم إلا الأثر المضاد . وإذا كان بعض النقاد قد قالوا بأن رؤ ية العالم التى تعتمد على مجموعة من علاقـات القياس تجعل الأديب أكثر اهتماما بالاستعارة واتكاء عليها ، فإن هذا ينطبق بطريقة أدق على التشبيهات والرموز التى تسمح بالتمثيل المتوازى عقليا لمعطيات العـالم . أما الاستعـارة الحقيقية فهى تحتاج لحرية أعظم كى تنمو فى إطار سلسلة من الأقيسة المفترضة مسبقـا بشكل إجبـارى فى كثير من الأحيـان . هذه الحتميـة للحـرية القصـوى هى التى تشرح مثـلا ولـع السيـريـاليـين بالاستعارة التى تدور فى النطاق المجـازى دون أن تتحول إلى رمز . وبهذه الطريقة فإن بعض البلاغيين الجدد يقولون بـأن بوسعنا أن نرسم خطا بيانيا متراتبا يوضح درجات الصورة التى تؤديها الأشكال المجازية المختلفة ، بطريقة تجعل الاستعارة فى ذروة السلم ، لما تتميز به من قدرة إيحائية شعرية ، يتلوها الرمز لاعتماده على الصورة الذهنية ، ويأتى بعدها التشبيه ، بالرغم من تضمنه أحيانا للصورة المستدعاة ، لأنه يتكىء أساسا على الفكـر المنطقى فى مقـابل استثـارة عوالم الأحـلام والعواطف والرؤى التى تبعثها الاستعارة (٥٤ ـ ٦٥) . وفى بحثنا عن « علم الأسلوب » عـرضنا بـالتفصيـل لـلأسـاس الـوظيفى التجـريبى الذى اعتمـده « جاكـوبسـون » لتحليـل أشكـال الاستعارة والكناية والمجاز المرسل بعلاقاته العديدة تأسيسا على الملاحظة العلمية لحالات « الحبسة » وعيوب النطق وتأثيـرها على بعض مناطق المخ المتصلة بالعلاقات السياقية أو التركيبية . وربما كان بوسعنا تطبيق هذا التصور على بعض ظواهر الفكر الشعرى العربى اللافتة ، فأبو تمام مثلا اشتهر بمعاناته للحبسة والتمتمة ، فهل يمكن أن نرجع ولعه بأشكال التجاور البديعية من جنـاس وطباق وتشـاكل ، وصعـوبة أدائـه لأهم أشكال الاستبدال وهو الاستعارة التى تصبح عنده متعسفة فى علاقاتها بعيدة فى منزعها ، هل يمكن أن نرجع ذلك إلى نوع الحبسة التى كان مصابا بها ؟ أم أن هذا التفسير المـادى المباشـر ينزع عن الشعرية هالتها المثالية القصوى ، ويرجع أبرز ظواهرها الباهرة إلى عيوب خلقية بسيطة ؟

ولأن المجال لا يتسع الآن للإفاضة فى تحليل هذه الظاهرة فحسبنـا أن نشير إلى النقـد الذى وجـه للربط بين الأشكـال البلاغية من مجمـوعة الكنـاية والمجـاز المرسـل ـ ونضم إليها الأشكال البديعية ـ وعلاقة المجاورة شبـه المكانيـة التى لعبت دورا هـاما فى استقـطابها ، بـطرح نموذج يجمع بين التبسيط الشديد والمادية المباشرة أكثر من أى نموذج بنيوى آخر . فقد لاحظ البـاحثـون أن فكـرة المجـاورة ، المقـابلة للتشـابـه الاستعارى ، تقوم بعملية حصر وتضييق مجال علاقات الكناية والمجـاز المرسـل . لأن كثيرا منهـا ـ مثل ذكـر السبب وقصد المسبب أو العكس ، أو ذكر الإشارة وإرادة المشار إليه ، أو ذكر الأداة وإرادة الفعل ، أو ذكر المادى وإرادة المعنوى ، هذه كلها لا يمكن إرجاعها بسهولة ، لا إلى علاقة التشابه ولا إلى علاقة المجاورة والتماس المكانى . فأى نوع من المجاورة مثلا يمكن أن

يقوم بين « القلب » و « الحب » أو بين « المخ » و « الـذكاء » أو بين « الحنايا » و « الرحمة » على أساس المحلية المعتد بها فى المجاز المرسل ؟

ومن هنا فإن اختزال أشكال المجاز المرسل والكنايات إلى مجرد علاقات مكانية إنما هو حصر لعبة هذه الأشكال فى مظهرها المادى المحسوس.على أن تحليلها قد يفيدنا «أنثروبولوجيا » فى الكشف عن أبنية الخيال الشعبى والطريقة التى درج الإنسان على تشكيل وعيه بالحياة طبقا لنماذجها المادية الأولية ، وضـرورة انتهاء بعض « الأسـاطـير » التى تـرتبت عـلى التصورات ، فلا أحسب أن جراحات القلب الحديثة وعمليات النقل والاستبدال ستترك الإنسان يمضى فى وهمه عن « إناء الحب المادى » هذا إلا بمقدار أن يستيقظ وعيه تدريجيا ويتكيف مع المعطيات الجديدة . كما لوحظ أن علاقة التشابه بدورها قد أخذت تنحصر فى نطاق الاستعارة ، حيث بدأ هذا المصطلح يغطى حقولى القياس بأكملها ـ كما أشرنا إلى ذلـك من قبل ـ وبينما كانت البلاغة القديمة ترى فى كل استعارة تشبيها ضمنيا، فإن البلاغة الجديدة على عكس ذلك تنظر إلى التشبيه باعتباره استعارة مكشوفة مباشرة ومنقوصة . ولعل أبرز مثل للتوسع فى استخدام مصطلح الاستعـارة ما كـان يفعله « بروست » من اعتبار أعماله كلها من قبيل « الاستعارة » حيث تصبح معادلا «للمتخيل » . وكان « مالارميه » يفخر ـ كما يقول الباحثون ـ بأنه قد حذف حرف التشبيه من أسلوبه كله . وبالرغم من ذلك فإنه إذا كان التشبيه الصريح قد أخذ يتباعد عن لغة الشعر ـ كما توحى بذلك الدراسات الإحصائية الحديثة ـ فإن هذا لا ينطبق على الأدب فى جملته ، فالرواية تعتمد عليه فى محاكـاتها للغـة الحياة اليومية ، خاصـة لأن التشبيه هـو الذى يعـوض نقص الكثافة المميز لها بتأثيره الدلالى غير العادى ، دون أن يؤدى إلى اللبس والإيهـام كما تفعـل الاستعارة فى كثـير من الأحيـان (٤٧ ـ ٥٦) . أما أشكال البديع ، كما استقرت فى بـلاغتنا القديمة ، فمن المعروف أنها قد استأثرت باهتمام مبالغ فيه لدى المتأخرين إبـداعا وتصنيفـا . وكان ذلـك مرتبـطا بالضـرورة بتضخم العناية بالزخرف اللفظى الماثل فيها عن طريق التوافق والتضاد فى المستويات الصوتية والدلاليـة ، بطريقـة شديـدة التكلف والافتعـال ، مما يعكس غيبـة الجدل فى هـذا الوعى اللغوى المغلوط . وما يمكن أن تفعله البلاغة الجديدة بالنسبة لهذه الأشكال يتركز فى أمرين :

أحدهما : رد تكاثرها التصنيفى ونماذجها العديـدة إلى الأبنية الرئيسية الممثلة لهـا ، وهى لا تخرج عن التـوافق والتضاد فى المستويات اللغوية ، كما سيتضح عند عرضنا لخارطة الأشكال البلاغية .

وثانيهما : استخلاص وظائفها الجمالية من تحليل النصـوص ذاتها ، مع استبعاد فكرة « البديع » ومصطلحه باعتباره زينـة تضاف للكلام ، لأنها أبنية يتركب منهـا هذا الكـلام ذاته ، ليحل محلها التصور البنيوى عن تداخل المستويات اللغوية . فإذا كانت تستثمر مثلا جانبا صوتيا مثـل الجناس، فإن درجة كفاءتها فى هذا الصدد لا تقاس بكثرة الحروف المتجانسـة فى العبارة بقدر ما تقاس بمدى ما ينتج ذلك من تأثير دلالى ، على اعتبـار أن توظيف الأصـوات فى الشعر لا يقف عنـد حـدود الجرس الموسيقى الخـارجى وإنما يسهم بـالتداخـل فى تشكل الدلالة ، وعندئذ سوف تقودنا البحوث التحليلية التجريبية إلى غلبـة ما يمكن أن نـطلق عليه « الأثـر الجمالى المعـاكس » فى حالات الإسراف البديعى غير الموظف دلاليا .

على أن استخدام وسائل القياس الكمى لدرجة كثافة هذا النوع من الأشكال البلاغية يقوم بدور حاسم فى شرح طبيعة وظائفها . وهو ما كانت تغفله البلاغة القديمة إلا فيما نـدر، مثلما نراه عند ابن المعتز مثلا فى نعيـه على أصحـاب البديـع الإكثار منه والإسراف فيه . لكن بوسعنا الآن استخدام تقنيات التحليل لشرح طرائق تولد هذه الأشكال والآثار النـاجمة عن تفاعلها مع بعضها فى رقعـة النص ، على أسـاس أن السمة الرئيسية للبلاغة الجديدة أنها بلاغة الخطاب بأكمله ، مما يترتب عليه أن تكون ملاحظة الوظيفة التى يقوم بها الشكل البلاغى ، والطريقة التى يتولد عنها ، والأنساق التى تتألف منه وتتلاقى مع غيره ، كل ذلك يمثل شرطا ضروريا للتعـرف على أبنيتـه فى نماذجها الكلية ، ووظائفه فى سياقاتها المتعددة ، مع استبعـاد الفروض المسبقة المتعسفة . ومنذ اكتشف علم النفس نظرية الجشـطالت فى الوعى الشـامل بـالظواهـر لم يعد من الممكن

التعامل مع الوقائع البلاغية والأسلوبية دون إدراجها فى المنظومة التى تحدد طبيعتها وكفاءتها معا .

فمن الضرورى إذن تهيئة أداة دقيقة لاعتماد التحليل البلاغى الموضوعى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى علمى محدد . وكما يقول « باشلار » ينبغى أن نثبت أن المجازات - والأشكال البلاغية كلها - ليست مجرد تمثلات تنطلق كالصواريخ النارية فى السماء عارضة تفاهتها ومجانيتها ، بل إن المجازات لتتداعى وتتناسق بأكثر مما تتداعى الإحساسات وتنتظم ، حتى لتغدو الروح الشعرية فى صفاء وبساطة تركيبا من المجازات (١٩ - ٩٨) ، إذ ينبغى على كل شاعر - وعلى كل باحث بلاغى من باب أولى - أن يكون لديه مخطط بيانى يتولى تعيين وجهة التناسق المجازى وتساوقه ، تماما كما يرسم مخطط الزهرة سير فعلها الإزهارى وتساوقه . فما من زهرة حقيقية بدون هذا التناسب الهندسى . كذلك ما من ازدهار شعرى بدون تساوق معين من الصورة الشعرية . على أنه لا ينبغى أن نرى فى ذلك إرادة ترمى إلى تقييد حرية الشاعر أو إلى فرض منطق أو حقيقة على إبداعه . والحق أننا نكتشف موضوعيا ما فى العمل الشعرى من واقعية ومنطق داخلى بعد تفتحه وازدهاره . وقد يحدث أحيانا أن تذوب صور مختلفة جدا فى صورة معبودة واحدة ، برغم ما يعتقد من أنها صور متعادية فيما بينها . . ذلكم هو فعل التخيل «الحاسم» ؛ إذ يكون بوسعه أن يصنع من المسخ مولودا جديدا . (١٩ - ٩٩) . وعلى البلاغة والأسلوبية بدورهما أن يبتدعا من إجراءات المسح والتحليل النصى ما يسمح لهما بالتقاط هذه الخواص فى تراكبها وتفاعلها ، وقياس نسبة كثافتها وكفاءتها ، بالارتكاز على نموذج البنية ، مع مراعاة طبيعتها المفتوحة ، فطبقا لدروس الفيزياء الحديثة لم يعد من الممكن الاعتداد بالنظم المغلقة الأبنية غير المتفاعلة ، إذ إن حركية البنية لا تشرح فحسب عملية تولدها ، بل تشرح أيضا حالات تشغيلها ، مما يجعل مراوحة مقولة البنية بمقولة الوظيفة التى تؤديها يقود بالضرورة إلى الاهتمام بطابعها المرن المتفاعل ، وإن كان التشذر الذى ينجم عن مراعاة الوظائف الجزئية لا يمنع من التماس الخواص العامة للوظائف الشعرية والبلاغية .

تحرير الوظائف :

يرى البلاغيون الجدد ، خاصة جماعة م،أن الطابع العلمى التجريبى فى تحرير الوظائف البلاغية لا ينبغى أن يطغى على خاصية العمومية فيها . من هنا فإن من الضرورى أن نكون حذرين ، ولا نرفض منذ البداية أن تكون هناك علاقة من نوع ما بين بنية الشكل المجازى والأثر الجمالى الناجم عنه . ومن ثم فهم لا يكتفون بالقول بأن الشكل الفارغ هو هيكل الخطاب البلاغى ، فكل نوع من الأشكال يختلف عن نظيره فى الممارسة والتلقى وعوامل التوظيف . وهذه المخالفات التى يمكن وصفها وتنظيمها فى مجموعات ثنائية تؤدى إلى عدد من النتائج الهامة فى مجال الأثر الجمالى . مما يترتب عليه أن تكون الأشكال متباينة فى مدى قوتها وإمكاناتها الجمالية المحددة ، مثلما هى متباينة فى مدى انتشارها وكثرتها فى النصوص طبقا للأجناس الأدبية والمذاهب الفنية والمراحل التاريخية ؛ مما لم تكشف عنه البحوث التطبيقية حتى الآن.وقد رصد هؤلاء البلاغيون بعض العوامل المؤثرة جماليا على النحو التالى :

١ - المسافة :

فيبدو أن قوة الشكل البلاغى قد تأتى من درجة شذوذه . فاتساع مجال الانحراف الذى يعتمد عليه الشكل يختلف بطريقة واضحة من نمط إلى آخر ، ويتوقف على مدى تثبيت العناصر التى ينطلق منها . ولنأخذ مفهوم المسافة كما يرد فى نظرية الاتصال الحديثة ؛ إذ يشير إلى عدد الوحدات الدلالية التى تتضمنها رسالة سيئة التشفير ؛ بالقياس إلى الرسالة نفسهاعندما تكون جيدة التشفير . ونلجأ إلى تجربة القارىء - دون الدخول فى تفاصيل كثيرة-لكى نتبين أنه يدرك - ولو بطريقة مبهمة - أن التغيير اللفظى يمثل عموما اعتداء على الشفرة بشكل أوضح وأبرز مما يمثله التغيير الدلالى . (٤٩ - ٢٣٧) .

ويرى « جان كوهين » أن فكرة درجة الانحراف - التى شرحناها من قبل - تعد مقياسا ناجعا فى تحديد مدى قوة الشكل البلاغى ، إذا نظرنا من خلالها إلى نوع خاص من المسافة هى التى يطلق عليها « المسافة المنطقية » فمجموع الأشكال الدلالية

للبلاغة يمثل جملة مناظرة من الانحرافات للمبدأ الأساسى ، لا تختلف فيها بينها إلا فى تنوع صيغتها النحوية ومحتواها ، وعن طريق ذلك تختلف فى درجة قوة انحرافها أو ضعفه . هذا التنوع فى المستوى والدرجة يمكن أن ندخله فى اعتبارنا عبر التحليل الدقيق لفكرة التناقض ، وهى ثمرة للعبة التقابلات الملائمة فى حالات الحياد والتعدد والإثبات والتضمن الكيفى والتضمن الكمى وغيرها من أشكال العلاقات . وهنا يدخل الباحث فكرة جديدة هى « درجة المنطقية » لتحل محل البديل المبسط المتمثل فى وجود كل شىء أو انعدام أى أثر له ، لتضع مكانه سلما من مستويات الانحراف بالنسبة لمبدأ عدم التناقض ، وهذه الفكرة المعادلة لمبدأ « درجة النحوية » التى اقترحها « تشومسكى » فى علم اللغة تتيح لنا فرصة تمييز الأشكال البلاغية طبقا لمدى خروجها عن المنطق ، وتقسيمها هكذا على مستوى متجانس .

وعلى هذا فسوف نجد فى أقصى طرف هذا السلم تلك الأشكال التى اعترفت لها البلاغة الكلاسيكية باللامنطقية الواضحة ، وعلى الطرف الآخر نجد تلك الأشكال التى تتميز بضعف درجة « عدم منطقيتها » ، أى بوضوح منطقها مما يكاد يخفى طابعها الشاذ . وطبقا لهذا فإن باحثا آخر هو « تودوروف » قد قسم الأشكال البلاغية إلى نوعين :

— أشكال تتضمن شذوذا لغويا مثل الاستعارة والكناية والمجاز المرسل .

— أشكال لا تتضمن أى شذوذ ، مثل التشبيه والجناس والطباق (٤٤ - ١٤) .

كما يرى الباحث نفسه أنه إلى جانب النظرية الكلاسيكية التى ترى أن الاستعارة إنما هى استثناء من القاعدة أو انحراف عنها ، والنظرية الرومانتيكية التى تعتبر الاستعارة فى الأدب هى القاعدة . هناك نظرية ثالثة يطلق عليها « النظرية الشكلية » وهى تحاول توصيف الظاهرة اللغوية فى ذاتها داخل حدود القطاع الثابت الذى تحدث فيه . وقد كان « ريتشاردز » - كما شرحنا - أول من أشار إلى أن الأمر فى الاستعارة لا يتعلق بعملية إحلال بقدر ما يتصل بعملية تفاعل . فالمعنى الأساسى لا يختفى ، وإلا لم تكن هناك استعارة ، ولكنه يتراجع إلى مستوى ثان خلف المعنى الاستعارى . وبين المعنيين تقوم علاقة يبدو أنها تأكيد للتماهى والتعادل ، وهى علاقة ليست بسيطة . ومن هنا فإن دراسة الاستعارة تصبح جزءا من دراسة التفاعل بين المعانى بما فيها غير الاستعارية ، وجاءت بعد ذلك بحوث « امبسون » عن « بنية الكلمات المركبة » لتصنع أسس نظرية المعانى المتعددة ، التى اعتمدها علم الدلالة الجديد لتحديد أشكال الوجوه البلاغية المرتبطة بوظائفها (٦٩ - ٥٠) .

وطبقا لمقياس المسافة،فإن كل صورة بلاغية تقتضى عملية من فك التشفير عند التلقى فى خطوتين : الأولى تتمثل فى استقبال الشذوذ والثانية فى تصويبه ، عن طريق اكتشاف المجال الاستبدالى الذى يحفل بعلاقات التشابه والجوار وغيرها . وبفضل هذه العلاقات نصل إلى استكناه دلالة جديدة تعطى للقول تفسيرا مقبولا . فإذا لم يكن هذا التفسير ممكنا فإن الخطاب يصبح عبثياً ، مثلما يحدث فى تلك الأمثلة اللامعقولة التى يوردها المناطقة عادة . ومجمل القول فى هذا الصدد أن البلاغيين الجدد يرون أن الأشكال البلاغية إنما هى مجموعة من الانحرافات المتعددة المستويات والقابلة للتصويب الذاتى . أى أنها تعدل من المستوى العادى بكسر بعض القواعد ووضع بعضها محل بعضها الآخر . وهذا الانحراف الذى يتجلى فى النص يدركه المتلقى بفضل العلامة المحيطة به والسياق القائم فيه ، ويقوم على التوّ بحصره اعتمادا على حضور عامل ثابت يقاس عليه هذا التغيير ومداه .

ومجموع تلك العمليات التى تتم للمنتج والمستهلك معا تحدث أثرا جماليا محددا هو وظيفة الشكل البلاغى وهدف التواصل الفنى . ومن هنا فإن الوصف الدقيق لأى شكل بلاغى ينبغى أن يشمل بالضرورة وصف انحرافه ؛ أو العمليات التى أدت إلى أنحرافه ، ووصف علامته ، وتحديد مسافة هذا الانحراف ، ثم وصف مستواه الثابت الذى تقاس عليه تلك المسافة ، ويتبع ذلك وصف وظيفته فى نهاية الأمر . (٤٩ - ٩١)

٢ - إمكانات جمالية محددة :

من المعروف أن « جاكوبسون » يجعل من الكناية وبعض أنماط المجاز المرسل الأشكال المفضلة فى الآداب ذات الطابع

الواقعى . بينما يلاحظ أن الإجراءات الاستعارية أشد التصاقا بجماليات الرومانتيكية والرمزية (٥ - ٣٣٩) . ويرى البلاغيون الجدد أن بعض الأشكال تبدو أكثر توافقا من بعضها الآخر مع أنواع المواقف العقلية الكبرى . فالبتر والاختزال وجميع أنواع المجاز بالحذف يمكن أن تكشف عن تلاؤمها مع حالات فقدان الصبر ، وإن لم يكن ذلك حتميا . والمجاز المرسل فى حركته المتنقلة من الخاص إلى العام يبدو أنه يعزز الاتجاه إلى التجريد ، بينما يعزز عكسه - المتجه من العام إلى الخاص - لونا من النزوع إلى الانحصار والتجسيد . وقد أثبتت بعض الدراسات التطبيقية - وهى المعيار المعول عليه تجريبيا فى هذه البحوث - أن الفنون الكلاسية تفضل مبالغات التصغير . بينما تفضل جماليات « الباروك » المبالغة بالتكبير . وإن كان من الواضح أن بوسعنا أن نعثر على مئات الأمثال للمبالغة بالتكبير فى الأدب الكلاسيى ، وعلى مثلها من عصر « الباروك » تتضمن نماذج لمبالغات التصغير ، وأن نعثر على أفلام واقعية تستخدم الاستعارة والرمز ولوحات رومانتيكية تستخدم الكناية والمجاز المرسل . لكن تظل السمة الغالبة فيما يبدو هى التى تحدد الاتجاه العام ، وهى السمة التى يتعين على الدراسات الإحصائية التحليلية أن تتلمسها بكثير من الحذق والدقة والمهارة .

وعلى المستوى « النووى » الذى يبحث فى العناصر الدلالية الأولى ومدى نسبتها إلى كل شكل،يمكن أن نخلص إلى أن الأشكال البلاغية ليست لها وظائف قاطعة إلا بالقوة . وهذه الوظائف ذات وجهات عامة ومبهمة إلى حد كبير ، مما يجعلها قابلة للتغير فى السياق ، وعندئذ تبرز أمامنا فكرة ثالثة تعد محورا هاما لقياس الوظيفة البلاغية وهى :

٣ - الأثر المستقل :

ويتمثل هذا الأثر فى وظيفة الوحدات النووية من ناحية ، والمواد المستخدمة فى الشكل البلاغى من ناحية أخرى . ولنأخذ لذلك مثلا من استعارتين تستخدم إحداهما كلمات توظف فى لهجة الطبقات المهنية الخاصة فى المجتمع بطريقة معينة ، والأخرى توظف لدى الطبقة البرجوازية والتكنوقراطية بشكل آخر ، وسوف نرى أن تأثيرهما سيكون مختلفا إلى درجة كبيرة بالرغم من التقارب الواضح بين مجالات الاستعارتين . فالعناصر اللغوية سواء كانت معجمية أو نحوية موسومة بالفعل بمثيرات عامة ، بغض النظر عن السياقات التى تتدخل فيها ، تسهم فى تحديد وظائفها . فكلمة « أرنب » فى لغة الحرفيين فى مصر الدالة على « مليون جنيه » تختلف فى درجة الابتذال والوظيفة عن عبارة « القطط السمان » عند الكتاب والبرلمانيين الدالة على أثرياء الانفتاح الاقتصادى ، مع قرابة فصائل القطط والأرانب فى حد ذاتها ، مما يحيل إلى الخواص الحافة بالعنصر الموسوم .

وهكذا يمكن أن نستفيد من أسلوبية « بالى » التى تميز بين مجموعة من الأفعال مثل : مات ، توفى ، نفق ، صرع ، قتل ، انتقل إلى الرفيق الأعلى ، لبى نداء ربه إلخ ، إذ تقوم حول كل فكرة نووية أساسية - وهى الموت هنا - مجموعة من الاختيارات التعبيرية التى تدخل إجراء يصبغ الجملة بقيمة خاصة ، تتضح عند مقارنتها بشكل صريح أو ضمنى بغيرها من بقية العناصر الاستبدالية القابلة للاستدعاء معها . وقد يمتد مفهوم « الترادف » عند بعض الباحثين ليشمل بالإضافة إلى مجال المعجم نطاق النحو ، عندما نرى تراكيب مختلفة نحويا مثل الإثبات والنفى والاستثناء تؤدى الدلالة المطلوبة نفسها تقريبا . لكن أين تكمن هذه المثيرات وفيم يمتد جذرها ؟ من الواضح أن المادة اللغوية فى ذاتها لا تتضمن بالضرورة هذه القوة المنبثقة . فطاقة الإيحاء فى مستوى لغوى معين تمثل بالأحرى جملة التجارب اللغوية المتراكمة لدى المتلقى . فلو كانت عبارة « المحيا الشفيف » تثير لديه انطباعا من أسلوب شعرى أو عبارة « الجيد الأتلع » تربطه بالمجال ذاته،فذلك يعود إلى أنه لا يكاد يلتقى بهذه الكلمات فى غير نطاق الشعر والأدب . ويصبح من مهام البحوث التى تعتمد على التوصيف الأسلوبى والبلاغى تحديد حركة الإيحاءات والتداعيات التى تقوم بها الوحدات الكلامية فى وسط معين بالإشارة إلى وسطها الأصلى . فالتلوين المخصوص لقيمة العنصر الأسلوبى يأتى من العلاقة التى تنشأ بين الشكل ومجاله من ناحية ، وبين المتكلم والوسائط التى يستخدمها وقوة إثارتها من ناحية أخرى .

ويرى البلاغيون الجدد أن هذه القيم التى تحدد الأثر البلاغى المستقل يمكن أن تعود إلى مجموعة كبيرة من العوامل ، تنقسم إلى مجالين رئيسيين :

- **مجال الانتماء المحدد** . ويشمل الجنس الأدبى الذى تحيا فيه الوحدة عادة ، سواء كانت فكاهية أو شعرية أو درامية أو غير ذلك . كما يشمل المرحلة التاريخية والوسط الجغرافى والبيئة الثقافية ومجالات المهن والأنشطة الإنسانية المتصلة بها . بالإضافة إلى العلاقات الطبيعية بين أشخاص ينتمون لنفس الجنس والعمر والوسط .

- **أما العامل الثانى** الذى يحدد قيمة العناصر الأسلوبية ذات الأثر البلاغى المستقل فهو يعود إلى ما يطلق عليه مصطلح « محصلة الوحدة » ويتضمن :

  - معدلات تكرار لغوية عالية أو متوسطة أو منخفضة وهذا واقع يختبر تجريبيا .
  - قابلية متفاوتة للاشتقاق والتركيب وغير ذلك من عوامل الصياغة .
  - أشكال فى طريقها للتثبيت والتقادم ، أو تعد بقايا أنماط قديمة مثل التشبيهات التقليدية ، وكلمات جديدة وصلت لأقصى مداها الأسلوبى ، وعبارات يستشهد بها ، وكلمات أجنبية تدخل فى مجال الاستعمال ، وغير ذلك مما يرتبط بعناصر التقادم والتجدد فى توظيف الأشكال .

ومن البين أن هذه العوامل تتضمن عناصر لغوية وأخرى خارجة عن النطاق اللغوى الصرف ، لأن التأثير المستقل لكل شكل بلاغى لا يتوقف فحسب على الآليات البنيوية للتركيب اللغوى للخطاب فحسب ، بل يشمل أيضا البيانات النفسية والثقافية والاجتماعية (٤٩ - ٢٣٨) .

وكما نرى فإن الاستعارة تظفر عند هؤلاء البلاغيين الجدد بعناية فائقة ، مما يجعلهم يفردون لها بحوثا مستفيضة مثل « نحو الاستعارة » ومثل كتاب « ريكور » الشهير عن « الاستعارة الحية » ؛ حيث يصل من اعتداده بأهميتها من المنظور الوظيفى الذى يشغلنا الآن إلى فكرة تبدو على جانب كبير من الخطورة يحسن أن نعرض لها بتركيز . فهو يرى أن الاستعارة تقوم بالنسبة للغة الشعر بالدور بنفسه الذى يقوم به النموذج أو « الموديل » بالنسبة للعلم ، فيما يتصل بالعلاقة مع الواقع وطريقة معاينته وكشفه .

ففى اللغة العلمية نجد أن النموذج يعد أساسا أداة شارحة تؤدى عن طريق الخيال إلى تنمية التأويلات غير الملائمة ، وفتح الطريق للتأويل الجديد المناسب . بحيث يصبح النموذج أداة للوصف . وعلى هذا فإن النموذج لا ينتمى إلى منطق البرهان ، وإنما إلى منطق الكشف ، فهو لا يقدم الدليل بل الرؤية . على أن نفهم من منطق الكشف أنه لا ينحصر فى سيكولوجية الإبداع التى لا تتضمن أهمية معرفيه ، وإنما يحمل فى طياته عملية معرفية ، أى أنه منهج عقلى له مبادئه وقوانينه الخاصة .

فالبعد المعرفى للخيال العلمى لا يتجلى إلا إذا ميزنا بين النماذج طبقا لتكوينها وتوظيفها . وهناك ثلاث مراتب للنماذج ، أدناها هو « النموذج النسبى » - مثل نموذج سفينة ما ، أو تكبير شىء صغير كرجل حشرة مثلا ، أو النموذج الذى يقدمه التصوير البطىء لمشهد فى الملعب ، أو النموذج الذى يحاكى العمليات الاجتماعية فى أبسط أوضاعها . فهذه كلها نماذج لأشياء تحيل عليها وعلى علاقات متوازية معها . وتصلح للتدليل على أمور محددة مثل : كيف يرى هذا الشىء ؟ وكيف يقوم بوظيفته ؟ وأى قوانين تحكمه ؟ ومن الممكن أن نقرأ فى النموذج خواص الأصل . وفى هذه النماذج نجد أن بعض الملامح ملائمة وبعضها الآخر ليس كذلك ، والنموذج لا يتوخى أن يكون أمينا سوى فى تلك الملامح الملائمة على وجه الخصوص . وفى المستوى الثانى نجد مجموعة « النماذج القياسية » ، مثل نماذج السيولة فى النظم الاقتصادية ، أو استخدام الدوائر الكهربائية فى الحاسبات الاليكترونية حيث ينبغى الاعتداد بأمرين : تغير الوسائط وتمثيل البنية . أى نسيج العلاقات الخاصة بالأصل . وقواعد التأويل هنا هى التى تحدد ترجمة نظام من العلاقات إلى نظام آخر ، والملامح الملائمة المتصلة بهذه الترجمة تمثل ما يطلق عليه فى الرياضيات بالتشاكل ، فالنموذج والأصل يتشابهان هنا فى البنية وليس فى المظهر .

أما المستوى الثالث فيقدمه « النموذج النظرى » ويلتقى مع النماذج السابقة فى أن بنيتها واحدة . لكنها أشياء لا يمكن عرضها ولا صناعتها ، فهى ليست أشياء فى الحقيقة ، بل تأتى فى الواقع بلغة جديدة ، كأنها لهجة ما خاصة .

وذلك مثل نموذج التمثيل الذى يقدمه بعض العلماء للمجال الكهربائى لتوضيح خواص التيار المتخيل كى يفهم . فالوسيط الخيالى ليس سوى سابقة لفهم العلاقات الرياضية . وليس من الضرورى أن يرى الإنسان الشىء بذهنه . بل أن يعمل طبقا لشىء معروف ومألوف له ، ومثمر فى افتراضه .

لكن أية فائدة يجنيها بحث الاستعارة من نظرية النماذج ؟ يرى « ريكور » أن هذا لا يقتصر على تأكيد الملامح الأولية لنظرية التفاعل بين المسند الثانوى والفاعل الأصلى كما أشرنا إليه من قبل ، وإنما يتجاوز ذلك إلى إثبات القيمة المعرفية للخطاب الاستعارى ، وإنتاج معلومات جديدة ، وتأكيد عدم قابلية الاستعارة للترجمة ، أو استنفاذها فى الشرح بعبارات أخرى ، بل إن قصر النموذج على أنه مجرد حالة نفسه يعد موازيا لقصر الاستعارة على مجرد كونها إجراء زخرفيا فى نفسه .

إن صدمة التقابل الذى يجريه الباحث بين نظرية النموذج العلمى والاستعارة تكشف عن خواص جديدة لم تحلل من قبل . فالمقابل الدقيق للنموذج من الجانب الشعرى ليس بالضبط ما نطلق عليه القول الاستعارى . أى هذا الخطاب القصير الذى ينحصر غالبا فى جملة واحدة ، بل إن النموذج يتمثل بالأحرى فى شبكة كاملة من الأقوال ، فيصبح مقابله حينئذ هو « الاستعارة المستمرة » وهى الخرافة والأمثولة ، أو ما يطلق عليه « الانطلاق المنظم » ؛ أى أنه يعادل شبكة استعارية ، وليس مجرد استعارة معزولة . ويترتب على ذلك أن يصبح من الضرورى تعليق الأشكال البلاغية المعزولة بهياكل تحكم عالمها ، مثل تلك الهياكل التى تحكم عالم الأصوات المنقول فى جملته إلى المستوى البصرى عند تكوين الصورة ، مما يجعل الوظيفة الإشارية للاستعارة محكومة بهذه الشبكة . أما الجدوى التالية لهذا التمثيل بالنموذج العلمى فهى إبراز الترابط بين الوظيفة الشارحة والواصفة ، أى بين التأويل والتحليل (٦٤ - ٣٥٧) .

ويقول البلاغيون الجدد إن من المهم توضيح مظهر جوهرى فى عملية فك شفرة الشكل البلاغى عموما ، وهو ما أشار إليه « ريكور » من أننا نضع درجة الصفر - التى نقيس عليها انحراف هذا الشكل - فى منطقة خارج اللغة ، وهذا يعنى أن القراء أو المتلقين يتخذون موقفا شعوريا وغير شعورى فى الآن ذاته . فالخاصية « المدمرة » للأقوال المتشكلة تدميرا ذاتيا قد تحول دون التحليل اللغوى البحث لعملية فك شفرتها ، بينما نجد أن مجرد إدراك عدم تناسبها يستدعى على الفور موقفا نفسيا مختلفا ، وهو الموقف الذى تشغل فيه اللغة بالحديث عن نفسها ، أى موقف « الميتالغة » . ولعل من أهم الآثار الناجمة عن الشكل البلاغى هو جذبنا بعيدا عن الشفرة العادية ، بحيث نوضع فى مكان نستطيع منه تأمل القواعد النحوية والمنطقية . وبطبيعة الحال فإن من يقرأ قصيدة ، أو من ينظر إلى إعلان ، أو من يستمع إلى شعار دعائى ليس عالما باللغة ، لكن لديه على الأقل معرفة لغوية تسمح له بأن يقوم بتكييف دلالى ، وإن كان ذلك يتم بشكل حدس مبهم . وما يطلق عليه البلاغيون الجدد « التوتر الديناميكى » لدى متلقى الشكل البلاغى ليس فى الواقع سوى الإحساس الذى يفجر هذا الموقف التأملى فى اللغة . وفى نهاية هذا الإجراء فإن الشكل البلاغى يبدو كما لو كان قد تم « تحليله » فى اللغة ، كما لو كان كتلة ضالة ينبغى كسرها لإعادة وضعها داخل النظام . لكن النتيجة الجوهرية لذلك هى أن هذا النظام اللغوى يتعدل بهذا الكسر وهكذا نصل إلى ما يسميه « تودوروف » بطريقة استعارية صائبة بالطابع المجوف للشكل البلاغى (٤٩ - ٣٣) ونتيجة للطابع البنيوى المتماسك للنصوص فإن وظيفة الأشكال البلاغية تتسم بخاصية محورية لابد من تأكيدها ، وهى الخاصية السياقية المتراكبة . وقد تكلفت بعض البحوث الأسلوبية بإبرازها حديثا . فإذا كان الأسلوب بعد شيئا أكثر من مجرد مجموعة العناصر التى يتألف منها ، فإن هذه الزيادة فى القيمة تأتى بالضرورة من العلاقة المتراتبة لآلياته . ويتفق الباحثون عموما مع « جيرادو» فى أن كل عمل « إنما هو عالم لغوى مستقل » . وفى هذا الصدد فإن عمليات التأليف ذات أهمية تعادل عمليات الاختيار التى ركزت عليها بعض التيارات الأسلوبية . أما المستوى الثالث فهو على وجه التحديد ما يتمثل فى العمل ذاته ، إذ يصب فيه كل من الاختيار والتأليف معا .

وكل ظاهرة أسلوبية تشغل حيزا فى بنية النص ، بما يتضمنه من معالم مجازية لها تأثيراتها الخاصة . ونظرا للعبة التأثيرات المتبادلة وتفاعلاتها يتم تشغيل آليات اختيار التأثير الكامن بالقوة ، حيث يمر حينئذ إلى حيز الفعل والتنفيذ .

فعلاقات الملامح اللغوية التى يتضمنها نص أدبى متشابكة فيما بينها ، وذات درجة عالية من التراتب والتعالق . وهى علاقات ذات طابع إيقاعى وصوتى ، تؤسس لأعراف النظم والإيقاع من جانب ، وذات طابع مرتبط بالأبنية الدلالية والمجازية ذات سمات انحرافية أو تكرارية من جانب آخر، وهى تمارس وظائفها بشكل مرهف دقيق ، مما يجعل من الضرورى أن نبحث عن واقع تاثير العمل الأدبى فى درجة الضباب وتكامل جميع عناصره ، مع كل ما يقوم بينها من توتر وتجاذب معا ، مما لم يكن واردا فى نطاق البلاغة القديمة على الإطلاق .

وقد قام بعض علماء الأسلوب باستكشاف هذه الوظيفة السياقية ، ومن أبرزهم « ريفاتير » الذى استعان ببعض مفاهيم علوم الاتصال فى تكوين نظرية متماسكة عن السياق اللغوى ، انتهت إلى تأسيس تصور متبلور عن السياقات الصغرى والكبرى ذى فاعلية واضحة فى البحث الأسلوبى مما يقتضى استحضاره واستثماره عند تحليل الأشكال البلاغية فى إطار النصوص الكاملة . (٤٩ - ٢٤٢) .

وإذا كنا بصدد تحرير بعض الوظائف الجمالية للأشكال البلاغية وبحث مستوياتها وخواصها ، فإن هناك وظيفة يبدو أن الشعرية الحديثة تجعلها مناط التعبير الأدبى فى جملته ، وهى تجمع الخيوط المتناثرة فى كثير من الأفكار السابقة ، ويطلق عليها وظيفة « التحرير من الآلية » . وقد ألمحت إليها بعض اللفتات الرومانتيكية الذكية ، وشرحت بها ما أسمته « الطابع العضوى للعمل الفنى » . وهناك مشهد هام من أبرز ما كتبه « شيليجيل » يقيم فيه تقابلا واضحا بين الشكل الآلى والعضوى دون أن يقصد من ذلك الشكل البلاغى فى حد ذاته ، وإنما الشكل الفنى بأكمله . وذلك فى حديثه عن الدراما ؛ إذ يرى أن الشكل يصبح آليا عندما يُعطى لمادة ما بفعل خارجى ؛ أى بتدخل عرضى تماما لا علاقة له بتكوين هذه المادة ومثال ذلك الهيأة التى نعطيها لأية عجينة طرية كى تظل هكذا عندما تجف . أما الشكل العضوى فهو على العكس من ذلك ينبثق من المادة ذاتها ، يتشكل من داخلها ويمضى نحو الخارج فيدرك غاية فى الوقت نفسه الذى يتم فيه نمو بذرته . ونحن نكتشف أشكالا مثل هذه فى الطبيعة فى كل المجالات التى نشعر فيها بالقوى الحية ، ابتداء من تبلور الأملاح والمعادن إلى الزرع والزهور ، ومن تلك إلى تكوين الجسد الإنسانى ذاته . وكذلك الأمر عنده فى الفنون الجميلة ؛ إنها مثل الطبيعة ؛ هذا الفنان الأسمى ، فإننا نجد الأشكال الأصيلة هى العضوية ، أى تلك التى تتحدد بالمضمون الداخلى للعمل الفنى ، وبكلمة واحدة فإن الشكل ليس سوى المظهر الخارجى الدال ، الملامح الناطقة لأى شىء ، دون أن يعتريها تحول ظاهر طارىء ، فتظل شاهدة صادقة على جوهر هذا الشىء الخفى (٦٩ - ٢٥٤) .

وإذا كان هذا الأفق الكونى الذى يربط ظواهر الفن بالطبيعة ويعكس تجلياتها هو السمة الرومانتيكية الغالبة فى تحديد مفاهيم الآلية والتحرير ، فإن الخطوة التالية قد جاءت على وجه التحديد من قبل المدرسة الشكلية الروسية فى تركيزها على خصوصية الأدب من الوجهة الجمالية ، ابتداء من فكرة الإيقاع الشعرى ، وتحليل أشكال النظم إلى بحوثهم حول مفاهيم النسق والحدث والفاعل والوظيفة فى السرديات النثرية ، مما يمثل منطلقا لاشك فيه للتجديد المنهجى فى سبل الشعرية الحديثة ، كما نجد عند هؤلاء الشكليين فوق ذلك عرضا كليا لمفهوم الأدبية أو الشعرية الذى تبناه « جاكوبسون » ونماه على ما شرحنا فى غير هذا الموضع .

ويحتل مكانا بارزا فى هذا السياق إعادة تحديدهم للأساس البلاغى للشعرية الشاملة ، وهو تحرير الآلية بوصفها وسيلة ضرورية لشرح وظيفة الأدب . وبالفعل فإن عددا كبيرا من بحوث الشكليين النظرية تركزت على معالجة ظواهر الشعرية باعتبارها مجموعة من الإجراءات والسبل الفنية الرامية إلى تحرير التلقى .

وقد استطاع الشكليون فى هذا الإطار تحديد العلاقة التقابلية بين اللغة الأدبية وغير الأدبية ، للبحث عن مستويات التوافق والتخالف بينهما . فيرى « شلوفسكى » أن التقابل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية يصبح معادلا للتلقى المحرر من الآلية إزاء التلقى الآلى . ومن هنا يتساءل : ما الخاصية اللازمة للغة التى نطلق عليها يومية ؟ إنها على وجه الدقة التعود على المعلومات ، مما يخفض من درجة إفادتها . فكلما كانت احتمالاتها عالية بفضل العرف والتقليد انتقصت من بروز الخطاب الذى يمكن التعرف عليه وانتظاره وبهذا ترتبط الإشارة بشكل روتينى مألوف بالواقع الذى تمثله أو تشير إليه . يقول « شلوفسكى » : عندما نختبر القوانين العامة للتلقى نجد أنه فى الوقت الذى تصل فيه الأفعال إلى أن تصير عادة تتحول إلى الآلية . هذه الآلية المتولدة عن التعود هى التى تحكم قوانين خطابنا النثرى بما فيه من جمل ناقصة وكلمات لا تنطق أو لا تبين إلا بنصفها فحسب مما يشرح عملية الآلية هذه . . . وهذا إجراء يجد التعبير الأمثل عنه فى الرموز الجبرية ، عندما تحل تلك الرموز محل الأشياء . وكما أن الناس الذين يعيشون على شواطىء البحار يتعودون دائما على هدير الأمواج فلا يكادون يسمعونها فإننا للأسباب نفسهالا نكاد نسمع الكلمات التى ننطق بها أو التى تعودنا أن تقال لنا . فتلقينا للعالم بفعل العادة يخبو ويتضاءل حتى لا يبقى منه سوى ما يكفى للتعرف البسيط . إن هذه الخاصية الآلية للغة اليومية هى التى يحاول الفنان مقاومتها والتصدى لها بأداة محددة هى اللغة الشعرية بكل ما تتضمنه من أشكال . لكن : كيف ؟ إن ذلك يتم بزيادة فترة استمرار التلقى عن طريق الإبهام فى الشكل ؛ مما يؤدى إلى إضفاء خصوصية على الأشياء فزيادة صعوبة الأشكال هى الوسيلة الفنية للرسالة اللغوية لشحذ الانتباه ومن ثم فإن اللغة الشعرية هى أداة التحرير من الآلية التى يتم بها تثبيت عملية التلقى لا على الأشياء ، وإنما على الرسالة الناقلة ذاتها . فغاية الفن - كما يقولون - هى إعطاء انطباع عن الشىء يمكن وصفه بأنه رؤية له ، لا مجرد تعرف عليه . وإجراءات الفن لبلوغ هذا الهدف هى الوصول إلى فرادة الأشياء عن طريق تظليل الشكل وتعتيمه وزيادة الصعوبة فى تلقيه واستمرار فترة هذا التلقى . وإذا اختبرنا اللغة الشعرية - سواءأكان ذلك فى مكوناتها الإيقاعية أم الدلالية والرمزية - ندرك أن الخاصية الجمالية تتجلى دائما بالطريقة نفسها. إنها تتخلق بوعى كى تحرر التلقى من الآلية المكرورة ، مما يسمح باستكشاف رؤية المبدع .

هذا المبدأ الأساسى فى تحرير الآلية يقوم بدور هام فى تكوين ما يطلق عليه « البلاغة المفتوحة » ؛ أى تلك التى لا تقتصر على الأنماط المتداولة المصنفة فى الأشكال البلاغية ، وإنما تتجاوز ذلك إلى الاعتداد بكل ما يتمثل فى النص باعتباره شكلا . ولا ننسى أن الشكليين الروس أنفسهم كانوا أول من حاول التحليل المنظم لتضاؤل فاعلية الأشكال البلاغية وتآكلها بالاستعمال ، والتقليل من أهميتها المطلقة نظرا لتثلم حدتها وانكماش دورها فى تحرير اللغة الشعرية من الآلية حتى جاء « جاكوبسون » فرد اعتبار الاستعارة والكناية والمجاز المرسل . ولكنه رصد إلى جانبها ما أطلق عليه صور التراكيب النحوية التى تعتمد على التوازيات اللغوية . وعلى هذا فإن مبدأ تحرير الآلية يتجلى كعامل منتظم فى مختلف الإنجازات النظرية فى الشعرية الألسنية والنقد الحديث وهو بالإضافة إلى ذلك يمثل أساسا يتمتع بطابع عملى مرن لبحث اللغة الشعرية . ولعل هذا هو سر نجاحه فى النظرية النقدية اللغوية لطابعه الديناميكى الفعال فى اختبار مدى قوة الأشكال البلاغية وتقادمها ؛ إذ أنه يفترض تحديد الأدبية على ثلاثة محاور مختلفة لا مناص من أخذها فى الاعتبار :

ا - يعتبر تحقيق الشعرية وكفاءة الشكل واقعة متزامنة تتدخل فيها أنشطة الإدراك والتلقى ؛ ففى مقابل هؤلاء الذين عرفوا الأدبية بطريقة عامة مجردة ترتبط بقاعده مشتركة ثابتة فإن فكرة تحرير الآلية تتميز بأنها تتطلب عملية « تعصير » دائم لهذه الشعرية من خلال ربطها بعلاقات المرسل والمتلقى والرسالة .

ب - ولهذا السبب ذاته فإن هذه الفكرة تثرى بمنظور نسبية القاعدة ؛ هذه النسبية التى لا تتعلق فحسب بنشاط التلقى ، بل بإمكاناتها الذاتية ، أى أن علينا أن نفهم تحرير الآلية باعتباره إحالة إلى مجموعة من القواعد السياقية التى تتدخل فيها بطريقة واضحة التقاليد والأعراف الجمالية . فأى عمل أدبى فى جملته ، وأى نسق من الأشكال البلاغية ينبغى تأمله بالنظر إلى اللغة والثقافة الأدبية التى يندرج فى سياقها . واللغة الأدبية

تحـرير من الآليـة لأنها ترتكـز على مجمـوعة من الاحتمـالات السياقية المنتظرة ومدى وقوع ما يتوقعه المتلقى ، مما يؤدى إلى أن يصبح تحرير الآلية عملية شارحة لوظيفة الرسالة الأدبية فى مقابل مجموعة احتمالات الجنس الأدبى والعصر والتقاليد التى تعمل كقاعدةوفى مقابل ماتؤسسه الرسالة ذاتها من احتمالات أيضا .

جـ - وأخيرا فإن نسبية القاعدة التى تحددهـا فكرة تحـرير الآلية فى شرح الوظائف الأدبية ، بالإضافة إلى ارتباطها بعوامل التلقى كما قلنا ، ومن ثم احتضانها بالتالى للجوانب السياقية تؤدى إلى حل مشكلة قديمة هى تعارض المحورين التزامنى والتطورى وإدراجها فى حركة منتظمة بفاعلية كبيرة . فالأخذ بها ينتهى إلى تأكيد الاعتبارات التزامنية الملائمة لطبيعة النظم الأدبية من جانب ، كما يقتضى مراعاة عمليات التطور والحراك الجمالى فى الآن ذاته من جانب آخر (٦٢ - ٦٦) .

على أن هذا المبدأ الجمالى العام لا يعد بديلا عن البحوث التجريبية لأنماط الأشكال البلاغية والوظائف الَتى تتلون بها فى السياقات المختلفة . فهو ليس فرضا تتم به مصادرة اكتشاف التنويعات الفعلية ، بقدر ما هو أسـاس لشرح الخيط الـذى يشدها ويفسر حركتها . إذ لم يعد بوسع البلاغة الجديدة ذات الطابع العلمى الإمبيريقى أن تطمئن إلى وضع وظيفة جامعة - مهـما كانت مـرنة وديناميكية مفتـوحـة - تقسـر عليهـا بقيـة الاحتمالات ، كما كانت البلاغة القديمة تفعل مثلا عندما تجعل « التباين فى وضوح الدلالة على المعنى المراد » هو الوظيفة الأم للأشكال البلاغية ، مع أنها ترى مدى فاعلية الإبهام وكفاءة الغمـوض فى حالات كثيـرة من الشعر ، وتـرى كيف يصبح غامض اليوم واضحا غدا بعد قليل من الاستعمال ، وواضح اليوم غامضا غدا بعد اندثار الإشارات الحافة به ، مما يفقد هذه الوظيفية التجريدية الثابتة مصداقيتها تماما .

المصادر * :

٥ - صلاح فضل - علم الأسلوب . مبادئه وإجراءاته . القاهرة ١٩٨٥ .
١٠ - قدامة بن جعفر : **نقد الشعر** تحقيق كمال مصطفى . القاهرة ١٩٦٣
١٤ - إ . ا . ريتشاردز : **فلسفة البلاغة** ترجمة : ناصر حلاوى وسعيد الغانمى . **مجلة العرب والفكر العالمى** . بيروت - ربيع ١٩٩١ .
١٩ - جاستون باشلار : **النار فى التحليل النفسى** . ترجمة : نهاد خياطة بيروت ١٩٨٤ .
٢٩ - ماكس بلاك : **الاستعارة** . ترجمة : ديزيريه سقال . مجلة الفكر العربى المعاصر . بيروت ١٩٨٤ .
٤٤ - انظر :
— Cohen , Todorov ... : **Teoria de la Figura** en Comunicacion N° 16. Trad . Buenos Aires 1977.
٤٧ - انظر :
— Genette , G . **Figuras II** . Trad . Barcelona 1980 .
٤٩ - انظر :
— Groupe M . **Retorica general** . Trad. Madrid 1983
٥٤ - انظر :
Le Guern, Michel : La metafora y la metonimia Trad . Madrid 1976 .
٦١ - انظر :
Perelman, Ch. y olbreches **Tyteca : Traete de L'argumentation,** La nouvelle rhetorique . Trad . Madrid 1989 .
٦٢ - انظر :
— Pazuelo, Yvancos , Jose Maria . **Del formalismo a la neoretorica** . Madrid . 1988 .
٦٤ - انظر :
— Ricoeur , Poul . **La metafora Viva** . Trad . Madrid . 1985 .
٦٩ - انظر :
— Todorov , Tzvetan . **Teorias del Simbolo** . Trad . Car acas . 1981 .

* تتم الإشارة إلى المصدر برقمين ، أولها يدل على الكتاب المحال عليه ، والثانى على الصفحة المستشهد بها .

• متابعات

قراءة فى
رواية سلوى بكر
العربة الذهبية
لا تصعد إلى السماء

لطيفة الزيات

تسعى هذه القراءة إلى تبيان التقنيات التى اتبعتها سلوى بكر فى تقديم مادتها فى رواية **العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء** ، بحكم أن هذه المادة فى أغلبها ، مادة متطرفة تنأى عن النمطية وعن المحتمل الذى هو مادة الأدب ، وبحكم أنها مادة حلقية episodic ، تتناول،على أجزاء ، مصائر العديد من الشخصيات فى سجن النساء، تربطها وحدة واهية هى وحدة المكان التى لا تصمد لحقيقة أن زمن الفعل هو فى غالبه زمن سابق على وحدة المكان .



وتعرض سلوى بكر فى روايتها لماضى ست عشر من السجينات ، ولمجموعة الأوضاع النفسية والمادية التى أودت بهن إلى السجن . وبعض هذه الشخصيات مضحيات وضحايا ، والبعض لصات أو نشالات ، والبعض الآخر قاتلات . ومع كل فئة من هذه الفئات بالتتابع تزداد نأيا عن المادة العادية للفن ، التى من المفروض أن تكون نمطية ومحتملة ، بحيث يتأتى تعميم الخاص على العام ، والخروج من دائرة الإمكان إلى دائرة الاحتمال ، وتحويل التجربة الخاصة الفريدة إلى تجربة نمطية ، يستشعر القارىء أن من الممكن أن تكون تجربته . وفى فئة القاتلات على وجه الخصوص يجد القارىء ذاته أمام بطلات شامخات ، أخذت كل منهن على عاتقها، بجريمة قتل أو تشويه ، ما اعتقدت أنه العدالة ، واحتضنت كالبطل الوجودى فعلها ، لا تواتيها الشكوك أبدا فى عدالته ، ولا تعرف عليه ندماً . ومن بين هذه الشخصيات عزيزة ، عشيقة زوج أمها فى حياة الأم ومنذ الصبا ، وقاتلة هذا الزوج الذى آذن بهجرها بعد موت أمها ، وهى تلعب فى الحدث الروائى دوراً رئيسياً ، وحنة الزوجة العجوز التى تحملت كثيراً زوجها المريض بالإفراط الجنسى وقتلته فى نهاية

المطاف لتخلص لحياة إنسانية هادئة ، وعظيمة الندابة والمداحة ، التى عرفت الحب بعد طول حرمان والتى دبرت لعملية خصى للحبيب إثر رفضه للزواج منها ، وزينب منصور الجميلة والملكة المتوجة فى بيتها وخارج هذا البيت ، أثناء حياتها مع زوجها وبعد مماته ، والتى قتلت عم أولادها حين نازعها فى وضعها كملكة متوَّجة إثر حكم من القاضى بانتقال وصاية الأولاد إليه وكذلك ثروتهم .

وتقدم سلوى بكر مادتها فى ثمانية فصول يحمل كل منها عنواناً يوحى بالمستوى الأسطورى التى تغنى به مادتها أحياناً ، وبأسلوب السرد الشعبى الذى تتبناه غالباً . وعناوين الفصول هى على التوالى : **صبا البحر** ، حيث موطن عزيزة فى الإسكندرية، **وفصل الخطاب فى تآخى الأضداد** ، **البقرة حتحور** ، **فى العربة الذهبية ذلك أفضل جدا** ، **الرحمة فوق العدل** ، **كانت ذات مرة زنوبيا** ، حيث تعرض لزينب منصور الملكة المتوجة التى رفضت أن تنزل عن عرشها ، **وحزن العصافير** ، **ولحن الصعود السماوى** .

ويكاد كل فصل يستقل بشخصيتين من الشخصيات إلا شخصية عزيزة عشيقة زوج الأم وقاتلته . وعزيزة تواتينا فى الفصل الأول ، وتستقل بالفصل الأخير ، وبحيلة فنية مستوحاة من أسطورة ميديا ، تتداخل عزيزة فى بقية الفصول تداخلاً واضحاً ينطوى على التقييم لبقية الشخصيات . وعزيزة التى تصاب بخبل بسيط فى السجن ، تتوهم أنها ستصعد إلى السماء فى عربة ذهبية ، وتختار من بين السجينات من تصلح لمصاحبتها فى رحلتها السماوية ومن ثم فهى طيلة الرواية تُجمِّع الحدث وتختار وتستبعد .

وعلى هذا فشخصيات الرواية تواتينا من خلال تقييم عزيزة لكل شخصية ، فيما يبدو للوهلة الأولى ، أنه إخضاع الحدث لوجهة نظر عزيزة أو لزاوية الرؤية الخاصة بها . ويثير هذا الوضع عدة أسئلة :

هل نصبت الكاتبة عزيزة مصدراً للقيمة فى روايتها ؟
وما مدى صلاحية عزيزة للقيام بهذا الدور ؟
وكيف يتأتى لنا أن نتقبل أحكامها الأخلاقية على غيرها من الشخصيات ، أى أن نتقبل وجهة نظرها ؟

والشخصية التى يعهد إليها الكاتب بمهمة تقييم الحدث ، عادة ما تكون شخصية نمطية أقرب ما تكون إلى القارىء بقدراتها الحسية والعاطفية ، وبالقيم والسلوكيات التى تصدر عنها . وهذه الشخصية تكون عادة شخصية مرتبطة بالأرض وبالحياة اليومية كما يرتبط القارىء ، بعيدة عن التحليق فى سماوات الجنوح والجموح ، والعواطف الرومانسية الملتهبة ، مثلها مثل القارىء .

وفى رواية **مرتفعات ويذرنج** Wuthering Heights ، نتلقى الحدث من وجهة نظر مدبرة المنزل ، بدلاً من أن نتلقاه من وجهة نظر البطلة الجامحة أو البطل الجامح . ووجهة نظر مدبرة المنزل ، السيدة العادية كالقارىء العادى ، هى التى تعادل وجهة نظر البطلة ، والبطل ، وهى التى تعيد إلى الأرض ، وإلى الواقع، مادة سماوية منفصلة عن الأرض والواقع ، وهى التى تعين القارىء على تقبل مادة متطرفة وخرافية أحياناً ، أبعد ما تكون عن النمطى والمحتمل . وفى **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح ، نتلقى الحدث من وجهة نظر راوية عادى أقرب ما يكون إلى القارىء بدلاً من أن نتلقاه من وجهة نظر مصطفى سعيد البطل الجامح . ووجهة نظر هذا الراوية تعادل وجهة نظر مصطفى سعيد المتطرفة ، وتقيِّم سلوكياته ولا أخلاقياته التى تواتينا بألوان زاهية ، وتعيدنا من لهيب مشاعره المحلقة إلى الأرض ، وإلى الحياة اليومية . وفى الحالتين نتلقى الحدث من وجهة نظر راوية عادى ، أقرب ما يكون إلى القارىء فى سلوكياته وأحكامه الأخلاقية ، وهذا الراوية يكون مصدرا للقيم يعادل اللاسوى بالسوى واللا أخلاقى بالأخلاقى ، والمنفصل عن الحياة اليومية باليومى ، والممكن واللا نمطى بالمحتمل والنمطى .

غير أن الأمر ليس كذلك دائماً ؛ ففى رواية فورد مادوكس فورد **العسكرى الطيب** ، The Good Soldier على وجه المثال ، وهى من روائع الرواية الحديثة فى أوائل القرن العشرين ، يواتينا الحدث من وجهة نظر راوية غير موثوق فيه ، وهو رجل تافه لا يصلح لشىء ، لا للعمل ولا للحب ولا للجنس ، ومخدوع من زوجته وصديقه وكل من هم من حوله ، وهذا الراوية التافه يعادل إلى حد كبير ، وهو يعيد بناء أحداث خديعته ، جنساً ملتهباً ، وعشقاً ملتهباً ، وشخصيات شامخة فى عشقها وفى جموحها ، وجنوحها عن المعتاد . وهو

بذلك يخدم الرواية من حيث يحيل اللا نمطى والممكن إلى نمطى ومحتمل . غير أن استخدام هذا الراوية ووجهة نظره مصدراً للقيم تكُلف الكاتب عناء شديداً ، وتقنيات عديدة لفضح حقيقة راويته ، والحيلولة بين القارىء وتقبل أحكامه الخلقية ، وحث القارىء على معارضة أحكام الراوية بأحكام مخالفة .

والصعوبة التى واجهت سلوى بكر أكبر من الصعوبة التى واجهت فورد مادوكس فورد ؛ فبطل فورد لم يأت من الأفعال ما يخل بحاستنا الأخلاقية ، بل هو لم يفعل شيئاً على الإطلاق . وبطلة سلوى بكر بطلة جامحة ومتطرفة أتت من الأفعال ما من شأنه أن يخل بالأحكام الأخلاقية السوية للقارىء العادى . وماضى عزيزة ، بل وحاضرها الذى يعيش على هذا الماضى ، يتلخص فى عشق محرم وفقا لكل التقاليد والأديان ، وفى قتل محرم أيضا . صحيح أن الحدث لا يصلنا من وجهة نظر عزيزة ، ولكن الصحيح أيضاً أن الكاتبة باستيحاء أسطورة العربة الذهبية ، وبتفويض عزيزة لاختيار من يستغلها ، قد نصبت عزيزة جزئيا مصدراً للقيمة ، وهى غير مؤهلة أصلاً لتشكيل هذا المصدر . فكيف تغلبت سلوى بكر على هذه الصعوبة ، التى تتطلب معادلة وجهة نظر عزيزة فى الإطار الروائى كلياً وجزئيا ؟

استعانت سلوى بكر على هذه الصعوبة بمعادلة عزيزة فى الإطار الروائى بتقنيات جزئية وأخرى كلية . وبينما تبقى كل شخصيات الرواية على ما هى عليه فى حالة جمود استاتيكى ، نجد أن عزيزة هى الشخصية الوحيدة التى تعانى تطوراً إبان الحدث الروائى . وينطوى هذا التطور على تقييم حقيقى لشخصية عزيزة ، وعلى إنزالها من عليائها الرومانسية الشامخة إلى وضعها الطبيعى ، شخصيةً أبعد ما تكون عن الاستواء . وهذا التطور يؤدى إلى إدراك عزيزة جزئياً ، وإدراكنا ـ نحن القراء ـ كقراء ، كلية ، لمدى نرجسيتها وجدبها وعجزها عن العطاء والتلقى ، وخواء حياتها من المعنى ، وهذا يخفف كثيراً من الألوان الزاهية التى واتتنا بها عزيزة فى النص ، وينزلها إلى الأرض من القمة الشامخة الباردة أحيانا ، والمتأججة بالمشاعر الملتهبة أحْيانا أخرى . وفى الفصل المعنون **البقرة حتحور** ، تعارض الكاتبة شخصية عزيزة بشخصية أم الخير ، أو البقرة حتحور ، التى تخسف بعزيزة الأرض ، وتعادلها ، وتضعها فى موضعها الصحيح فى إطار القيم . وأم الخير المرأة العادية التى تتحمل من ابنها الرابع عقوبة حيازة المخدرات هى الأمومة المطلقة ، سواء للأولاد من صلبها أو للناس عامة من حولها . وشخصية أم الخير تقيّم عزيزة وتضعها فى إطارها اللا إنسانى المتحلق حول الذات ، والعاجز عن إقامة أية علاقة إنسانية خارج نطاق العشق المحرم . وأم الخير هى الأمومة المطلقة التى لم تعرف عزيزة حتى ما هو نسبى منها ، كما يتضح لا من جدبها فحسب ، بل من عجزها الكامل أيضا عن ممارسة مشاعر البنوة لأمها . وعزيزة على حد قول الكاتبة لم تخْلق «للخصب أبدا لكنها خلقت للعشق ، الذى اكتفت به كدور واحد وحيد لها فى الحياة ، وهو الدور الذى أخلصت له حتى القتل والجنون »

غير أن هذا التطور الذى يطرأ على عزيزة ويبصرنا بحقيقتها ، لا يقضى قضاء كاملاً على صعوبة ، بل واستحالة جعل عزيزة مصدرا للقيمة ، ولا على شبهة أن الحدث يواتينا من وجهة نظرها ، ومن ثم تأتى التقنية الأكثر شمولا وكلية ، وملائمة لطبيعة المادة بأكملها بصفتها مادة متطرفة ، وحلقية ، يربطها خيط رفيع يوحد ما بينها .

وسلوى بكر تكتب رواية من نوع satire ، الهجاء كما يترجم إلى العربية ، والسخرية الناقدة ، أو النقد الساخر كما أفضل ترجمته ، حيث يواتينا راوية عليم ذو صوت مسموع دائماً وأبداً ، يعادل صوت الشخصيات ، ويقيّم هذه الشخصيات ، يوحّد الحدث ؛ يروى ويسرد ، ويعلق ويوضح ، ويربط ما بداخل السجن بخارجه ، ويقف خارج الحدث متفرجا ، ويخْرِجنا معه ، أو يقف بالأحرى فوق الحدث ، ومعه نقف ، فى سخرية ترسى مساحة عاطفية بيننا وبين الحدث ، بحيث لا نندمج فى أحداثه أبدا ، ونبقى متفرجين عليه وضاحكين منه . والكاتب/ الراوية هو مصدر القيمة فى مثل هذه الرواية بلا منازع ، لا من حيث إنه يعادل وجهة نظر عزيزة فحسب ، بل من حيث يوقفنا على مبعدة من مادته بأكملها ؛ نتفرج عليها ، كما نتفرج على ما هو شاذ وغير مألوف ، وخارج عن دائرة حياتنا اليومية .

والكاتب/ الراوية يتدخل فى هذه الرواية بحرية تدعو للإعجاب ، وهو محايد من حيث لا يمجد ولا يدين أيا من شخصياته ، سوى شخصية أم الخير التى يمجدها فى معرض معارضتها بعزيزة . غير أن حياد الكاتب الراوية يقف عند هذا

الحد ؛ فهو ساخر أولاً وأخيراً ، وسخريته هى وسيلته للتعامل مع مادته والتفاعل مع واقعه .

وتدخّل الكاتب/ الراوية من خلال النقلات الذكية من السجن إلى خارجه ، ومن خلال المفارقات البليغة ، يعتمد فى الكثير على الاستطراد ، وعلى وصف الأشياء المادية الصغيرة شيئا بعد شيء ، وعلى تراكم التفاصيل الدقيقة فى جمل مركبة تمتد فى معظم الأحوال إلى فقرات طويلة . وتقول سلوى بكر إنها استهدفت من هذه الجمل المركبة الطويلة جعل كل فقرة لوحة مكونة من عشرات من الجزئيات . ولا يلغى هذا القول حقيقة اتصال هذا الأسلوب بأسلوب الحكى الشعبى الذى يعتمد كثيراً على الاستطراد ، وعلى الوصف ، وعلى تراكم التفاصيل دون فاصل نهائى يفصل فيما بينها . ومن المهم أن نلاحظ هنا أن تدخل الكاتب/ الراوية يصادر الدراما ، أى إمكان تأزم الموقف من خلال صراع وتفتح الحدث ونموه نمواً عضوياً ، كما تصادر الدراما عادة فى الحكايات الشعبية ، وتتحول إلى وصف وسرد يعنى بالتافه كما يعنى بالجليل ، ويحوّل المتخيل والرومانسى إلى واقع .

واستخدام سلوى بكر لتقنية الكاتب/ الراوية يخدم أكثر من هدفٍ فى هذه الرواية المتميزة ؛ فهذا الاستخدام هو الذى يمنح الرواية وحدتها الحقيقية ، دون وحدة المكان ، ودون عربة عزيزة الذهبية . إذ إن أغلب الأحداث تقع خارج زمن السجن ، ولا شيء مهما يحدث إبانُ فترة السجن ، وهى تقع خارج زمن السجن فى أزمنة تختلف الواحدة عن الأخرى ، ومنظور الكاتب/ الراوية هو الذى يُجمّع ، وهو الذى يُوحّد ، ويقابل ويعارض ، وينقل النقلات الموحية القائمة على التماثل والتضاد ، مرسيا بذلك القيمة .

ومنظور الكاتب/ الراوية وتدخله المباشر فى الحدث بالتعليق هو الذى يمد هذا الحدث بخلفيته التاريخية والاجتماعية مؤصلاً لهذا الحدث . إن هذا التدخل يضعنا فى بانوراما ضخمة ، ويضع شخصيات السجن فى موضعها من إطار أوسع مستمد من كلية المجتمع المصرى .

وتدخل الكاتب/ الراوية هو الذى يرسم مساحة بين القارىء والشخصيات ، ويحوّل مادة مؤلمة بطبيعتها إلى مصدر للفكاهة ، ومادة متطرفة للغاية إلى مادة أقرب ما يمكن إلى النمطية . وتدعم وجود هذه المساحة لهجةُ السخرية التى لا تريم ، والتى تتحول أحيانا إلى نغمة قادرة على صنع الفكاهة . إن نغمة السخرية لا تبقى ولا تذر ، تحيل المواد التى لا تحتمل عادة الفكاهة ، كالقتل والمعاناة الإنسانية إلى مادة للفكاهة وتنزل بنا دائماً من سماوات العشق الملتهبة إلى أرض الواقع ، ومن آفاق المعاناة البعيدة إلى اللحظة الآنية ، وتُحيل الجليل إلى التافه ، والتافه إلى الجليل ، واللا طبيعى إلى طبيعى والعكس صحيح .

وعزيزة تقتل عشيقها بالسكين ، وتود لو كانت قد قتلته ، كما خططت من قبل ، بطريقة أكثر ابتكاراً وأكثر رومانسية ، طريقة تليق بعشقها الذى تراه عظيماً .

وهى تود لو كانت قد خدرته ، وغطته بقالب من الشيكولاتة الساخنة ، وقطعته إلى قطع صغيرة منتظمة فى أطباق فضية أنيقة . ولو كان الوقت قد أسعفها لقتلته برائحة الورود ، تخدره وتصف الزهور متناغمة بألوانها فى صفوف فوق جسده وفوق سريره بحيث يختنق من رائحة الزهور ، أو ثانى أكسيد الكربون . ويختلط الطبيعى باللا طبيعى بحيث يستحيل على عزيزة التفرقة بينهما بعد هذه السنين الطويلة من السجن ، وهى تكاد تموت من الخجل حين تستعيد حادثة انطوت على فكرة الزواج من رجل آخر غير عشيقها . وفى الفصل المخصص لتقديم حنة التى قتلت زوجها العجوز نتيجة إفراطه المرضى فى الجنس ، لا تتمالك سوى أن تضحك بصوت عال . والرجل العجوز يهاجم زوجه العجوز فى كل حين وفى أبعد الظروف ملائمة لممارسة الجنس . والكاتب/ الراوية يرسى باستمرار حداً بيننا وبين الاندماج والتعاطف ، وخاصة حين يأتى الألم خالصاً ودون أى مبرر أخلاقى كما فى حالة عايدة الصعيدية . وعايدة لم ترتكب جريمة ، بل قامت بتضحية لتفدى أخاها الذى قتل زوجها حين فاجأه يضربها ضرباً موجعاً . وفى السجن يواتيها خبر وفاة أخيها الذى افتدته مبكراً ، وتنفجر باكية بشكل موجع والألم يواجهها دون تبرير . وألم عايدة ألم عظيم يخشى الكاتب/ الراوية أن نندمج فيه ، فتفقد الرواية الوحدة الشعورية الساخرة ، ومن ثم يحرص على رسم مساحة ما بيننا وبين هذا الألم بعدة حيل تتناهى إلى مستوى التدخل فى الجملة :

(انفجرت عايدة فى بكاء هستيرى ، فاق كل البكاء الذى قامت به سيدة البكاء الأولى أمينة رزق ، فى كل أفلامها التى مثلت فيها للسينما المصرية ، لأن أم الخير نكأت بكلماتها موضع الجرح ، ومكمن الألم ، حتى أن عايدة ارتمت على صدرها ، كما ترتمى بنت على صدر أم حقيقية ، وإن جاء ذلك على شكل مسرحى . .)

وقد شاءت سلوى بكر أن تسبح ضد التيار ، وعارضت أخلاقاً تقليدية بأخلاق غير تقليدية ، واستخدمت مادة جريئة للغاية ، وعادلت جرأة مادتها فى الإطار الروائى ، واستطاعت أن تفرض نمطية ما هو عادى على مادتها المتطرفة ، وأن تجعلنا نخرج من روايتها بمتعة فنية متميزة .

رواية الفقدان والبتر
عالم كابوسى
يضىء الواقع ويؤوِّله

« رائحة البرتقال » لمحمود الوردانى*

إدوار الخراط

يعرف قارىء هـذه الروايـة الجميلة أنها مُحكمة الأسر ، قوية البنية .

ولكنه إذا حاكمها بمعايير تقليديـة بَدَتْ لـه على الفـور مخلخلة التـركيب ، مطّردة فى لفـات سـردٍ مفكّك ، ومكرَّر ، ومتناقض ، ولا ينتهى إلى شىءٍ محدّد ، بل تضرب فيه فجـواتٌ سرديـة فاغـرة غير مكتملة .

والهدف من هذه القراءة هو أن أصل إلى أن هذه « المثـالب » ــ حسب المواصفـات المألـوفـة ــ هى بالضبط قيم الجودة والتفرّد فى هذا العمل الممتع .

وليس هـذا الهـدف مفــروضـا من الخــارج ، ولا موضوعا مسبقا ، بل هو أساسا نابع من معايشة العمل ومستخلصٌ منه .

وما من جدوى فى تلخيص حـدوتة العمـل الفنّى ، فـإنّ حكـاية الحكـاية ليست إلا تشـويهـا وتـزييفـا ، حتى فى ذُرَى الـروايات التقليـدية الـراسخة القـائمة عُمُـدُها عـلى حبكـةٍ وشخصياتٍ دقيقة الرسم ، وعلى تصوير أزمةٍ تفضى إلى لحظةِ تنـوير ، وعـلى ابتعاث عنـاصر التشـويق ، ودغـدغـة الحس بالفضول ، ثم هـدهدتـه فى النهايـة . حتى عندئـذ ، ليست « الحكاية » إلا هيكلا جافا لا غناء فيـه ، وإنما جسـد العمل الفنى ـ وروحه ـ فى تشكيل ورؤ ية ، لا علاقة ضرورية وآلية بينهما وبين « الحكاية » بمجردها .

يكفى هنا أن نومىء إلى تسلسل سردىّ ظاهرىّ ، يعتمد على صوت راوٍ يمر من جديد بتجربة فرارٍ متصلٍ ، من مطارد أو مطاردين يتعقبونه عن كثب وبإصرار ، وفى حضنه طفلة لم يكن يعرف أنها طفلة ـ بل كان يعرف أن هذا الطفل لم يولد ـ وهى تجربة تمتزج بحضور طاغ للمرأة فى تجليات عدة ، وفى ارتباط وثيق بهذه الطفلة الـرقيقة الجميلة ، وتقـع عبر متـاهات من المسالك والمجازات المسدودة ، ويطبق عليها حصـار للمكان لا إفلات منه ـ حتى النهاية ـ وتخترقها أحداث غير مبـررة كل منها على حدهء وتنتهى بموت مزدوج ـ وربما أكثر من ثنائى ـ

---

* « رائحـة البرتقـال » ، محمود الـوردانى ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩١

قتل العجوز المطارد ، وموت الطفلة التى لم تولد بعد/وهى مع ذلك بؤرة حياة الراوى وحياة الرواية .

لكن هذا التسلسل الخارجى يضمر سردية على مستوى أخفى وأرهف ، مترابطة الأواصر ، وثيقة الحبك وحميمة العضوية .

هذه السردية الداخلية لا تتوقف ، بالمرة ، عند تتابع « الأحداث » أو سبك الحدوتة ، ولا عند توصيف الشخوص ودورها فى مسار الرواية ، بل هى سردية متضمنة تدور على رحى دراما غير سافرة ، ولكن ماثلة ، وإن كانت شفراتها أو تجلياتها واضحة وقادرة بقوة على الإضاءة ؛ أى أنها سردية تقيم تسلسلا آخر ، وفق سلم آخر للقيم الروائية .

ماذا أعنى بالقيمة الروائية ؟

القيمة الروائية عندى ، أكبر من مجرد العنصر البنائىّ ، ومن مجردّ المقوِّم الذى يقيم هيكل العمل الروائىّ ، أتصور أنها بؤرة أساسية تستقطب حولها هذه العناصر البنائية أو تلك المقومات ؛ أى أنّ لها طاقة داخلية قادرة على اجتذاب عناصر متسقة من الوصف والتحديد المكانىّ والحوار وغيرها من الأساليب والحيل الروائية ، اجتذابا يكوِّن منها جميعا مركزاً أو محورا ديناميكيا ، غير ساكن وغير مجرّد ، من محاور العمل الروائىّ . فهى إذن توصيف ، وحُكم قيمىّ فى الوقت نفسه ، لأنه يدلّ على فعالية ، ولا يشير إلى مجرد لَبِنة موضوعة جامدة .

وأتصور أن هذه القيم الروائيّة هنا ، شديدة السفور وقويةَ الحضور والفعالية ، هى : كما تبدو من السطور الأُولى للعمل :

أولا : تناظُر النقائض ، أو تناقُض النظائر ، بحيث يكون الشىء هو غيره فى آن ، أو على الأقل هو ، وربما لم يكن هو ، فى الوقت نفسه .

ثانيا : البحث عن مخرج من متاهةٍ مُحِيقة ومتشابكة ؛ أى متاهة متحركة لها طاقة وليست مجرد موضع أو موقع ساكن وثابت .

ثالثا : الحرص على أملٍ وليد متجسد فى طفلة ــ على كل واقعيّتها ــ هى نفسها زهور عباد الشمس التى ما تنى تتجه إلى نبْعٍ للنور والحرارة والدفء ، يرفد هذا الحرصَ بحثٌ متكرر عن مفتاح الحياة وعن مفتاح النور .

رابعا : وَعْىُ الفقد الرازح والمدرَك تماما ، وعى الابتسار والهدْر والإحهاض ، مرتبطاً بحسٍّ بالإثم لا نكران له ــ ومن ثمّ فكأنه مُبْرِئ أو على الأقل خطوةٌ أولى نحو البُرء .

خامسا وأخيرا : الآن على الأقل ــ صُبُوٌّ نحو الخصب جسَدياً وروحياً ، ونحو حميميّة الحياة الحق فى مواجهة مباشرة حيناً ، وفعالة فى مستوى تحتى طول الوقت ؛ ضد القمع والقهر وأجهزتها المتحددة ضمن إطار علاقاتٍ سياسية واجتماعية مرصودة بدقة وعناية ،

وغيرها .

فى داخل وحول هذه القيم الروائية تدور إذن دراما « رائحة البرتقال » ، وفى هذا المستوى وحده نجد وثاقة البِنية ، ومنطقيةً بل حتميةً غير تقليدية فى السرديّة الداخلية ــ هى وحدها الصحيحة ــ للعمل الروائى .

* * *

قبل أن أتناول هذه القيم الروائية بالإشارة أو بشىءٍ من التحليل ، أريد أن أومِئ إلى تقنياتٍ خاصة بمحمود الوردانى ، لا انفصال بينها وبين رؤيته أو بين قِيمَه الروائية ، وإنْ كان فى الإيماء إليها جدوى الإلماح إلى هذه الرؤية نفسها .

منها مثلا تقنيةِ **التكرار** ، أوما يكاد يبلغ حدّ حُواذ التكرار .

إنّ مشهد ظهور المطارِد أو المطارِدين ، أو الحَدْس بوجودهم هناك ، فى الخلفية حيناً ، وفى مقدمة المشهد أحيانا ، تتلوه ، بلا حِوَل ، مبادرةُ الراوى بأن يحتضن طفلته ليجرى ، لكى يفلت من قبضة خطر مهدِّد وقاتل ، ثم تأتى المرأة فى إحدى تجلياتها : عَزّة ، أو ذات الرائحة البرتقالية ، أو سناء الخصيب مدرار الحليب ، لكى تتلقف الطفلة وتمدّها بلبن الحياة ؛ هذا مشهدٌ لا ينى يظهر ويتكرر ويتكرر . ومع أن التكرار هنا ليس تطابقا إلاّ أنّ هذا التكرار الحُواذىّ المسيطِر الذى لا نجاةَ منه إنما يصنع ثقلا كابوسيّا شديد الوطأة ، هو القيمة البنائيّة بجد

ذاتها ، وليس التكرار نفسه . وإذا كنا نعرف أن التكرار من جِيَل الحياة الحُلميّة . فإنّ تحوُّل ساحة الواقع إلى ساحةٍ للكابوس ، توسُّلاً بهذه الحيلة ، إنما هو أيضا من إنجازات الرواية الحداثيّة .

ومن التقنيات الأخرى ـ دون أن أملّ من توكيد اتصالها العضويّ بلُبِّ الرؤية ـ أنّ الكاتب ـ الراوى ، أو الراوى الكاتب ، يضعك أمام « الواقعة » أيا كانت ، دون تبرير ، دون تفسير ، ودون شرحٍ أوعَقلَنة . محمود الوردانى هو كاتب الحدود غير المبررة شديدةَ الوضوح من الظاهر ، مليئةً باللبس مع ذلك ؛ كاتب نِصف النور نِصف الظلمة ، نصف الصمت نصف البوح ، وهو فى هذا يواصل « التقنيةَ الرؤيةَ » التى كانت من سماته منذ « السير فى الحديقة ليلا » و« النجوم العالية » .

ومن ذلك أن « مواقع » المكان عنده كلها غير محددة ، باستثناءٍ هامّ ودالٍ وكبير هو استثناءُ المواقع التاريخية أى المواقع التى لها تاريخ . هذه غرفٌ وأبنية ، وعمارات وأفنية ، وسلالم وعتبات ، وميادين وشوارع ؛ كلها إما غير مسمَّاة أو مرتبكة الهويّة ، كلها لا وظيفة مكانيّة لها ، لا عمل لها باعتبارها موضوعة للجدوى العمليّة ـ لأنه ، دائما ، هذا الراوى لا يعرف إلى أين يسير . بل لا يعرف أين هو ، وعلاقة أى مكان أو أى موقع بالمواقع الأخرى غير متحددة فى ذهنه . لا وظيفةَ للموقع بالمعنى التقليديّ أو بالمعنى النفعىّ ، لكن له وظيفةً أساسية بالمعنى الفنىّ ، أو بالمعنى الروائىّ ؛ وظيفته فنية بحتة . فهل تتضح هذه الوظيفة أو هذا « الموقع » ـ « موقع » الموقع فى الرواية أعنى ـ إذا قورنت بنقيضها ونظيرها معا ، أى إذا ضاهينا مواقع التّيه والعمل والنوم والعشق والهرب ، بمواقع التاريخ التى تبرز فجأة مبتورةَ الصلة بما يحيطها ، كأنها نُصُب مقامة فى غير ساحة ، الكنيسة المعلقة أو جامع عمرو بن العاص تهب فجأة فى وسط شبكات ومتاهاتِ الشوارع والحوارى والبيوت والحقول ، راسخةً وثابتة ومعروفة جدا للراوى ـ ولنا ـ دون صلة لها بما يمتد تحتها من مواقع الحياة والمعاصرَة .

فهل بُترَ عنا تاريخُنا ؟ ألم تَعُدْ لنا به علاقةُ التواشُج ووثاقة الأواصر ؟ هذا الراوى لم يسمِّ لنا إلاّ هذه المواقع ، وحتى شارع الخليج سمّاه باسمه التاريخى ، وحتى موقع البيت الذى كان له تاريخ شخصى للراوى ، حيث قام بعمل ثورىّ سرّى ، لم يعطه اسما ، وإنْ كان واضحاً لنا أين يقع ، بمصانع الأسمنت وغباره المتلبث العنيد المترسِّب على كل شىء :

> « ما الفائدة فى تعُّرفى على هذا المكان أو ذاك ، ما دمتُ لا أستطيع أن أحدد بالضبط أو على أىّ نحوٍ علاقته ببقية الأماكن » .
>
> وهو إذا تعرف ـ أخيراً ـ على الشقة التى كانت ملاذا من المطارَدة أيام العمل الثورى السرى يقول : « وجدتنى أهتف مكروباً : ما دامت تعرف هذه الشقة فربما كانت هى التى زاملتها شهورا ، بعد الضربة الأمنيّة الأخيرة . وهل زاملتُ أنا ماجدة فكرى أم بنتاً أخرى » .

وحتى المقابر التى عمل فيها مُجنَّدا مسؤولاً عن تسليم أوراق وجثث الشهداء ، تستغلق وتستبهم عليه : « أيقنت أننى لن أتبين طريقى » ، ولم يهدِه فى تخبّطه ـ وهو يحمل جثّة ابنته الميتة (وغير المولودة) إلاّ شبح المئذنة البعيدة السامقة .

الراوى يسأل باستمرار : ما اسمكِ ؟ (ص ٤٠) هل أنت حقيقيّة ؟ (ص ٢٩) هل أنتِ عَزة ؟ هل هى حقاً ما جدة فكرى ؟ وهكذا . ويقول إنه غير قادر على تبيّن الرد ، بل هو يمضى إلى أن يختلط عليه الأمر فى تعرُّف أهم مواقع حياته ، وهو غير واثق من أيّها ، هذه البيوت الثلاثة التى شهدت علاقته بعزّة المفقودة ، أهو بيت عمها ، أم بيت عزّة فى شارع مسرّة ، أم بيتهما معا فى شبرا الخيمة ؟ « لست واثقا من هذه الأخيرة ، (وهل أنت واثق من بيت شارع مسرة ؟) » (ص ٤٦) .

انقطاع الحدود الواصلة أو بتْر الخطوط الحادة ، وحلول نقاط التفريغ وعلامات الاستفهام وفجوات التساؤل محلّها ، لا ينطبق فقط على الأماكن أو المواقع ـ عدا التاريخية ـ بل يمتد إلى كلّ شخوص العمل : هل هى ماجدة فكرى أم بنت أخرى ؟ هل هى عزّة الزوجة أم ذات الرائحة البرتقالية التى هى نظيرتها ونقيضتها ، هل هى أيضا ماجدة فكرى زميلة النضال الثورى ، أمْ هى كذلك سناء ، أمْ دليلته البيضاء ذات الفستان البنفسجى ؟ فى الرواية كلها تتكرر الأسئلةُ لا عن

الأماكن فحسب بل عن الشخوص ــ وأحيانا عن الأحداث ــ باستمرار ، ودون إجابة .

فهل نحن حقا بحاجة إلى جواب ؟

ولعلّ تقنية البَتْر هذه تتمثل بوضوح فى كيفية استخدام الكاتب للحوار ؛ لن تجد عنده حوارا متصلا آخذا بأسباب بعضه بعضا ، مفهوم المرجع ، أو حتى أحادى الدلالة ، على إيجازه دائما . جُمَل الحوار عنده مبتورة ومبتسرة ــ مثل طفله الثانى الذى ولد مبتسرا ، من عـزّة زوجته الملتبسة تلك ــ وحقيقة الأمر أن جُمَله الحواريّة هو قد وصفها بحيث يجعلنا نتواطأ معه فى وصفها : « كنت أسمع حفيفاً قويا لأشجار لم أستطع رؤيتها » (ص ٢١) أو هو «صوت الأقدام البعيدة» .

وفى روايةٍ امتدت إلى ما يزيد عن مائة صفحة لم أجد الجُمَل الحوارية تتعدى نحو عشرين سطرا فى صفحات ١٣ و ٢٣ و ٣٢ جملة واحدة فى ٣٩ جملة واحدة أخرى فى ٤٦ ثم ٦٩ وحوار قصير هو أطولها مع ذلك فى ٨٦ و ٨٧ ، ثم فى ٩٨ . والمدهش ــ والدّال جدا ــ أن معظم هذه الجمل الحواريّة المبتورة إنّما تتأتى عن المرأة البرتقالية ، أو سناء ، أو حتى إحدى المرأتين الغامضتين المتآمرتين مع العجوز صاحب القِرَدة ، « اسنِدْ ضهر العيّل بإيدك » أحريصةٌ هى على سلامة الطفلة وهى التى تسعى إلى دمار أبيها ؟ المرأة الأنثى الولود المرضع الخصيب أو حتى المدمِّرة ، أهى صاحبة الكلمة الأولى ، والأخيرة ؟

ولكن نجوى الراوية لنفسه ولبنته ولمرأته الواحدة المتكثّرة هى ما يكوِّن معظم النسيج الحواريّ والسردى فى الرواية ، دعك من أن هذا هو المستوى الثانى للنجوى ، إذ إن المستوى الأول ــ بطبيعة الحال ــ هو نجواه المتصلة لنا ، بَوْحُه للقارىء ، إفضاؤه بالرواية كلها بصوته هو ، من الأوّل للآخِر ؛ فكأن هذا الحوار بين الراوى والقارىء هو الذى يجبُّ ويعطّل كل حوار آخر ، ولنا أن نسأل ــ نحن أيضا ــ أهو حقاً حوار من جانب واحد ؟ أهو ــ هذا الكاتب الراوى ــ أهو وحده الذى يتكلم ويحكى ويصف ويصمت ويبتر الكلام والوصف والإفضاء ، أم أننا فى كل مرة نُقيم معه فِعْلاً حواريّا فعّالاً ، نردّ ونسأل ونسهِم فى وصل ما انقطع وإكمال ما ابتُسِر ؟

من المشاهد التى قد تبدو نائتةً ومقتحمةً وإضافيةً أو حشويةً لا صلة لها بمجرى الرواية قبله أو بعده للقارىء الذى تقولبت حساسيته على أنماط معينة من الكتابة التقليدية ، مشهد « التعديد » ، والنسوة اللاتى يجدهن الراوى فى بحثه عن بيت عمّ عزّة أو عن بيت آدم البروجى ــ صديقه الذى آواه من ملاحقة البوليس أيام زمان ــ ونص العديد الطويل الذى يورده الراوى حرفياً ــ ونتذكر مرة أخرى أن الكلام هنا إنما يأتى على لسان هؤلاء النسوة « مشقوقات الصدور أثداؤهن تتأرجح وتطلّ وتختفى ، وهن يعدّدن » ــ فهل هو حقا مشهد مُضَاف لا وظيفة له فنيّا أى روائيّا ؟ بينما نحن لا نعرف من الميّت . إلا أوصاف الرثاء ، ولا نعرف لماذا الموت وما علاقته بأىّ أحدٍ فى الرواية ، فهل أَحتاجُ حقا إلى الرّد ؟ وخاصة عندما نتذكّر أنّ الرواية كلها ــ مع عبق رائحة البرتقال المنقِذة ــ إنما هى مرثيةٌ واحدة متصلة لفقدانٍ متكررٍ على مستويات عدة ؟

فإذا كان من تقنيات هذا الكاتب : التكرار ، والحياد المخادِع ــ بأحسن المعانى ــ فى وضع الواقعة أمامنا دون تفسير ، وتقنية البَتْر ، وعدم التحدد ، والحوار المقطوع ، فإنّ من الشائق أن نجد عنده شفرتيْن شديدتىْ الوضوح دون أن تكونا صاخبتين أو ضاربتىْ السُفُور ، أو هما على الأصح شفرةٌ واحدة ثنائية الجانب .

ومنذ « النجوم العالية » نجد أن العُلُوّ ــ كما هو متاحٌ وقريب المتناول ــ ضريبُ السموّ وصِنْو الجمال ، ودلالة الخلوص من خَبَث الأرض الدُنيا وآثامها .

فالمرأة الجميلة البرتقالية هى المرأة العالية ، وأسرَّة الحب مرتفعة (ص ٣٣) وهو قد قضى خمسة أشهر مع امرأته وبنته فى تلك الحجرات عالية السقوف ، ودرجات السلالم عالية ، « فرحت بالسقف العالى والفراش العالى » (ص ٣٨) « وكان جسمها عاليا خمريا وثيرا » (ص ٣٩) .

ومن الحتمىّ طبعا أن يكون النزول ــ بالمعنى الحرفىّ ــ هو السقوط والتدنى والهبوط إلى أنواع وصنوف الجحيم الأرضى . وهو ينزل السلالم دائما فى حمّيا المطاردة ، ولا تكاد تبدو نهاية لهذا

النزول فى هربه من العجوز صاحب المرأتين والقردة الخمسة ــ الذى سوف يقتله الراوى فى الآخر ــ كما أنه ينزل إلى السجن ، معصوب العينين ، وينزل إلى التعذيب ، وينزل فى الفندق الغريب ، وهكذا . . فإنّ كل نزول له أدنى أهمية فى الرواية إنما هو تحقق لبلاء أو هرب منه أو نذير به .

ومن شفراته الأخرى المثيرة للاهتمام ما قد يجوز لى أن أسميه شفرة الأقنعة أو النقوش .

زهور عبّاد الشمس أو الطيور الزرقاء شفرةٌ مفصِحة لا حاجة بنا للإفاضة فى دلالتها على الحرية والانطلاق أو النزوع نحو النور .

ولكن انظر المشهد الذى قد يبدو ناتئاً ــ وغير ضرورى أيضا ــ فى مستوى مألوف ومبتذَل من مستويات التلقى ، مشهد العجوز الذى تدعك المرأة ظهره باللوفة ، يراها الراوى من فرجة الباب . (خلِّ بالَك من البتر المتضمن والانقطاع المتضمَّن فى « الفرجة » الضيقة لا فى اتساع النظر على مصراعيه) . ولكن المهم هنا أن الراوى يرى المشهد فى المراة لا مباشرةً ، ويرى وجه المرأة كأنه قناع ، ويرى منديلها الملون كأنه نقش جذاب وخدّاع ، هذه المرأة التى تُعطى لنا غريبةً مفاجئة ثم حميمة منتظرة ومحبة ، متنكرة فى زى مدرسى من غير ألوان إلا الكُحل :

« اكتشفتُ أن ثوبها قصير وجسمها عالٍ وأنّ ساقيها الخمريتين تبرقان تحت ثوبها الأسود ، . . وجهها الحقيقى يختفى تحت ألوان ثقيلة ، وكانت ترتدى منديل رأس أبيض تغطّى به شعرها الأسود النافر على جبهتها السوداء ، مختلطا بحواف المنديل المطرَّزة بكل ألوان الطيف » .

والمرأتان البَلَدِى على العربة الكارّو أولاهما بملاية لفّ ، والثانية بجلباب أسود طويل ، تظهران مرةً أخرى فى عرض الأزياء فى الفندق الفخم غير المسمى (نحن نعرف فوراً أنه ماريوت) ولكنهما هذه المرة فى فساتين السهرة الطويلة متربِّصتين ، خطرتين . المرأة الأخرى التى يسميها مرّة « ذات الفستان البنفسجى » ومرّة أخرى « دليلتى البيضاء » هل هما امرأة واحدة بذاتها ؟ هل فى هذا العالم شىءٌ أو شخص واحد متعيّن بذاته ــ اللهم إلاّ قبّة الغورى ، ومسجد عمرو بن العاص ، والكنيسة المعلّقة ، وما يجرى فى سياقها ؟ الأقنعة الأزياء الملابس (بما فى ذلك سترة الراوى السوداء) نسائيةً ورجاليةً ، لا تأتى قطّ اعتباطاً أو لمجرّد الرصد الظاهرى الموهِم بالمصداقية ، بل هى مقوِّمات لعلها أساسيّة ، « كان قميص نومها أبيض مغبشا بزهرات ضئيلة حمراء وزرقاء ، وكان مطرزا حول صدرها وكتفيها العاريتين بشرائط دانتيل باهتة » (ص ٣٩) . فلعلّها قد تشارف الفيتشيّة دون أن تقع فى مهواها ، كما هو الشأن ، على فكرة ، بما يحدث فى عالمى الروائى الذى يختلف أشد الاختلاف عن هذا العالم ، وإن كان هذا العالم قد يقاربه فى القليل من مواقع التماسّ ، لغة أو رؤيةً على السواء .

* * *

لعلنا من خلال الطواف بملامح « رائحة البرتقال » لمحمود الوردانى قد نستشف ما أسميه بـ « تناقُض النظائر » أو « تناظُر النقائض » ، على السواء ، باعتباره قيمة روائية أساسية هنا : الطفلة التى قد تكون ذكراً أو طفلة ، وهى مولودة ، ولكنها (هذا الطفل . . !) لم تولد بعد ، المرأة ذات الوجوه المتعددة الواحدة المتناقضة وغير المحدَّدة ــ مهما كانت حِسِّيتها وواقعيتها ملموسةً وحية : عزة الزوجة ، امرأة العجوز التى تدعك ظهره فى الطست ، البرتقالية المحبوبة ، مريم بنت عم آدم البروجى التى تتسلل إلى فراش الراوى لتنام معه ــ وتضيف عبئاً جديداً إلى حس بالإثم أساسىٍ عنده ــ سناء الدليلة البيضاء ، ماجدة فكرى ، كلهنّ يتبادلن المواقع والأحداث ، يتماثلن ويتفارقن ، يجدهنّ دائما عند الحاجة يتلقفن منه وديعة الأمل والبشارة لكى ينقذنها من الدمار ، أما إذا اختفت ــ هذه البرتقالية متعددة الأقنعة ــ فلابد للأمل أن يموت .

ولكن هذه الواحدة المتعددة إنّما يقترن فيها العشق ، والخصب ، هى الملاذ ومحط الحب الجسدى ــ والروحى إذا شئت ــ وهى المرضِع ، وينبوع الحياة .

هاتان الخصيصتان الأنثويتان المقوِّمتان ــ من وراء الأقنعة ومع خلع الأقنعة ــ لا تقلّ إحداهما عن الأخرى فى الدلالة أو فى الأهمية الروائية . « هذه الطالعة التى فشلتُ فى التقاط اسمها وهى تحملنى على جسمها الفاره » و « حرارة جسمها السخى

العذب تسرى إلىّ عبر ركبتها الملتصقة بساقى ، والبنت قابضةٌ بفمها على الحلَمة البُنية المحترقة تخمش بأظافرها وتمتصّ مجنونة تشهق بين الفينة والأخرى وتسعل » (ص ٣٩) .

* * *

حِسُّ الفقدان ، كما أسلفت ، ـ فضلا عن التّيه ـ مخامِر بل مسيطر ، بل هو أحد المقوِّمات الرئيسية فى هذا العالم الروائى : « دليلتى البيضاء لم أكد آنس إليها حتى اختفت مثلما اختفت الخمريّة ذات الشفتين الساحرتين والفم المتلألىء ، ومثلما فقدتُ حجرتى الأولى » (ص ٦٤) ومثلما سوف تختفى رائحة البرتقالّ فى المشهد الأخير ـ وليس ثم « أخير » فى هذا العمل ـ : « شممتُ الهواء ورحت أتلفت غير أن الرائحة غابت ثانية » (ص ١٠٩) .

بل إنَ محمود الوردانى يقدّم لنا هذه الرواية ، باعتبارها ، فى جوهرها **رواية الفقدان** : عزة تفقد طفلتها الأولى (ص ١٢) ثم طفلها المبتسر . وهو يدرك أن هذا سوف يعنى أن « أفتقد ـ مرة أخرى ـ كلَّ الذين تعرفت عليهم : سناء ودليلتى البيضاء وتلك التى شاركتُها شهوراً فى الشقة الضيقة الرطبة (مَنْ هى على التحديد ؟) والآخرون الذين زاملنى بعضهم فى السجون » (ص ٨١) .

بعد أن فَقَدَ عزة ـ على إِثر صراع جسمى ومعاشى مرير ، وبعد أن فقد تلك التى داهمتْه برودةٌ ثلجية فى لحظة ذروة الحرارة والتقارب معها ، « آستأنفت بحثى عن الحقيبة التى كانت متدليةً من كتف الجميلة التى فقدتُها ، مثلما فقدتُ الغوريةَ منذ قليل ، بل ومن قبل َلما فقدتُها فى مارِ جرجس » . . قبل أن أفقدك ، وأفقد قدرتى على الصمود لهذا التيه وهذه الفخاخ المنصوبة دوما » .

الراوى فى النهاية يفقد طفلته التى يسميها ـ وهى ميتة ـ اسماً لا تخفى فحواه « فردوس » .

فما الفردوس المفقود ؟ أعلى هذا الضوء نفهم مشهد المؤتمر الملتبس فى الفندق احتفاءً بالانتفاضة فى فلسطين ؟ ونعرف معنى ظهور كهلين ملتحيينْ من حاخامات اليهود ؟ هكذا فجأة ، من غير « ضرورة » واضحة ؟ وندرك ضرورة الاسترجاع الروائى ـ والذى يتجاوز الروائى ـ للعمل الوطنى والثورى ؟ وهى مساحات روائية تبدو منبتّة الصلة تماما بمجرى السرديّة الظاهرية الأولى : سرديّة الراوى الذى يهرب بطفلته من مطارِدين لا نعرف مَن هم ، ولا حتى لماذا يطاردونه ؟

أهو الوطنُ المفقود ؟ أم هى الهُوية المفقودة ؟

نعم ، هذه الرواية كلها مرثيةٌ للفقدان .

* * *

لست أتصور إلاّ أنّ هناك علاقة وثيقة بين قيمتين روائيتين تُعمِلان عملاً أساسيا فى هذه الرواية . هما أولاً : الحسّ بالإثم ، ثم : المتاهة أو التّيه .

وكأن **الحِسّ بالإثم** الرازح الذى لا يريم هو الذى يوقع الراوى فى أسْر هذه الشبكة المتعانقة الخيوط من المسالك التى لا مسلك منها وهذه الممرات التى لا ممرّ منها ، كأنه هو ـ ذلك الإثم الملاصِق للذات ـ هو الذى يسدّ عليه الطرق والشوارع والساحات ، يُعمِّيها ويُبْهِمُها ولكنه يحركها دوماً . فهى ليست مجرد أمكنة متشابكة مغلقة بل هى أساسا متربصة مترصدة ؛ هى أيضا تشارك فى عملية المطاردة ، والتعقب والملاحقة ، كأنها كائنات حية أخطبوطيّة بألف ذراع ومحاصِرة خانقة « انحرفنا إلى زنقة ضيقة أفضت بنا إلى سكة أخرى دون أن تنقطع الأصوات (أصوات الأقدام البعيدة المطارِدة) . . كرهت أن أقضى وقتى راكضا : تُسلمنى الشوارع للشوارع والحوارى للسكك الضيّقة دون أن أتمكن من الركون للهدوء » . . (ص ٣٣) وحتى لو افترضنا أنّ عبارة « تسلمنى الشوارع للشوارع » قالبيّة ومأخوذةٌ من الرصيد العام فإنها تصوّر « **فِعْلا** » تقوم به هذه الشوارع التى هى ليست مجرد موضع بل هى « فعالية » وطاقة .

وهو إذ يغادر بيت الدرب الأحمر وبعد أن تنام معه مريم الناحلة البيضاء ، بنت عم آدم البروجى ، « وكأن صوتها يشبه صوت كل الطيور : رفيع وحاد وجارح ورقيق يترقرق من داخلها ثم ينتقل من شفتيها وأطرافها ومسامهّا » . . . « لحظتها داخلنى نوعٌ غائر من الإثم الذى لم أبرأ منه بالرغم من كل مامرّ بى » (ص ٣٣) ، هو الإثم نفسه الذى ظل يراوده لأنه ترك حجرته الأولى التى نتعرّف عليه فيها : « نظرت إليها فالتفتتْ

ورأيت وجهها للمرة الأولى : ها هو الشرَك وقد تم إحكامه جيدا ، وها أنا قد هويت بالفعل . لم تكن هى ولكن ربما كانت هى » (ص ٦٠) انظر ترابط وتواشج القيَم الروائية وتقنياتها . . ، أو « بات إغلاق الباب أمراً مفهوماً ، وأضحى التضييق على ومطاردَتى ثم هروبى الدائم غير مقصور على من تعقبونى عند مغادرتى الحجرة المطلة على الخلاء ، بَل وعلى آخرين أيضا لا أعرف بالضبط علاقتهم بالأولين » (ص ٨٤) .

لنضرب الآن صفحا ـ بالمناسبة ـ عن الخطأ اللغوى الفادح فى استخدام فعلى « بات » و « أضحى » وفقدان هذين الفعلين معناهما فى ممارسة معظم أدبائنا الشبان وغير الشبان .

وما دمنا قد مسسنا اللغة فأحب أن أحتفى بجمال ، ودقةِ لغةِ هذه الرواية ، وشعريتها الحقيقية أيضا . وهل هناك انفصال فى النهاية بين هذه اللغة وما تتجسد به وتُجسده ؟ ، وإن كنت أتساءل حينا : ما الضرورة حقا للعاميّة فى « أشيل » بدل « أحمل » أو « أبصّ » بدلا من « أنظر » أو « شفت » فى محل « رأيت » ؟

ـ

على أى حال ، المتاهة كما أسلفت تمتد حتى المقابر بشوارعها وممراتها واختلاط بيوتها بمقابرها (ص ١١٢) و « قلت أنه على الرغم من نجاحى المتكرر فى الإفلات من الكمائن والتدابير والشباك التى نُصِبتْ حولى . . . من المؤكد أننى لن أظل أدور بها (جثة طفلته) حتى تتحلل بين يدى » (ص ١١٣) .

القيمة الثالثة وثيقة الارتباط بهاتين القيمتين إن لم تكن وجها ثانيا لهما ، هى بالطبع تلك **المطارَدة** المتلاحِقة التى لا تهن والتى تتصل على طول الرواية وعرضها : كلابٌ تتبع الراوى ، أشخاص غير مريحى الهيئة ، الدمدمة وصوت الأقدام وراءه ، أصوات جَلَبة وطلقات نار ، العجوز صاحب المرآتينْ والقِردَة الخمسة الذى هو رأس الملاحِقين والذى يقتله الراوى فى الآخِر ـ وإنْ كان يصف هنا الفعلَ الحاسمَ الوحيد فى الرواية ، بعد ذلك ، بأنه كان مجرد « **ثبات أمام العجوز فى نهاية الأمر** » (ص ١١٣) وليس **خلاصا** منه ، وهو بهذا التحديد يلقى الشك أمام نفسه ـ وأمامنا طبعا ـ فى أنه حقا خَلُص منه ، أو حتى تخلّص منه .

المشهد الذى أظل أشك فى مدى انتمائه لهذه العملية السرديّة الجوّانيّة ـ دعك من نشوزه عن السرد الظاهرىّ ، كما هو واضح ـ هو مشهد عرض الأزياء ، أو الديفليه ، أو جيش الهيفاوات . ومن الممكن بالطبع أن أتلمّس فيه معنىً اجتماعيًا وسياسيًا مباشرا تقريباً لحقبة الانفتاح الساداتيّة ، وأن أضع هذا الفندق ـ كما وضعه الكاتب فعلاً ـ فى مقابل السجن ، طرفاً ثانياً من طرفى معادَلة اجتماعية تظل قائمة وماثلة عبر العصور ولكنها أقوى حضورا فى تلك الحقبة المحدَّدة ؛ فهل هذا يبرِّر أن لهذه الانعطافة فى الرواية ـ أو الانحرافة ـ كلّ تلك المساحة ، وأن تُحشَد لها كلّ هاته الهيفاوات بتفاصيل أجسامهن وثيابهن وتحركاتهن ؟

وفى مقابل ذلك تظل من المعانى المغلقة علىّ هاته القِرَدة « الخمسة » الصغيرة اللاتى يسوطهن العجوز ، ومع قوة هذا المشهد وفعاليته الانفعالية يظل سؤالى : طيّب لماذا خمسة ؟ بعض معانى الروائيين تظل مستعصية أبدا عند بعض قرائهم . كنت قد قرأت هذه الرواية مخطوطةً منذ فترة طويلة ؛ ومن المشاهِد التى ظلت عالقة بى لا تنزاح مشهد العجوز وقِردَته وأصواتهم وصعودهم على السلّم . وظلّت شحنةُ هذا المشهد فى ذهنى أكبر بكثير مما تنقله فعلاً ، وكأنما دُهشتُ وسقط توقّعى عندما قرأته بعد ذلك فوجدته أقلّ صدمة وأهون وقعا . لكنّ هذه انطباعات قارىء واحد ، تَعمُّقُها وتعقُّلُها متاح وموجود ، لكنّ زلزلتها الأولى تظل قائمة ، موضوعياً ـ إن صح استخدام هذه الكلمة ـ أو يظل تحليلها النقدىّ ممكنا .

* * *

أريد فى النهاية أن أحتفى أيضا بتقابلٍ موسيقىٍ كونترابنطىٍ يُجيده محمود الوردانى ، وهو تقنية أصبحت مألوفةً فى الرواية الحداثية ، ولكنها موفقة هنا أيضا توفيقا يضفى على العمل شعريةً وحنيناً خاصا ، **هو التقابل بين راهن السرد وماضيه** ـ كلاهما راهنٌ وحاضرٌ وماثلٌ بقوة ـ بل ربما كانت فقرات الاسترجاع للماضى أقوى وأفعل روائيًا : التعرف على زوجته وحبّه لها ، العمل الثورىّ ، السجن والتعذيب والشحن السياسىّ ، تثير عندى نوعا من الحنين غريباً ، ومقلوبا على وجهه ، لأنه حنين إلى زمن الإيمان والنضال والعمل ، نوعاً من

النوستالجيا للماضى ، كأنما تندرج فى سياق حلقاتِ سلسلة الفقدان المتصل ، على أكثر من مستوى ، فى هذه الرواية .

ولذلك يظل سؤ الى لماذا استخدام فقرات الفصل ، والتمييز بين الماضى والراهن ، أى طباعة فقرات الاسترجاع فى سطور أصغر حجما أى أقل عرضا ؟ كأن الكاتب أو الناشر (لست أدرى) على غير ثقةٍ من ذكاء القارىء أو من حِسّه ؟ وعلى أىّ حال فإن هذا التغيير فى الشكل الطباعى لا يعنى أنه نابعٌ من تغييرٍ فى التلقى ، أو حتى فى الحِسّ ، إذ إن بعض فقرات استرجاع الماضى ــ هذه المطبوعة بشكل مغاير ــ لا يمكن فصلها عن راهن السرد الجارى . ليس الماضى أقل ، وليس مختلفاً على أى حال ، عن الراهن .

* * *

لا يفوتنى أن أشير الى مقدرة محمود الوردانى على السخرية الخافتة والتهكّم المضمر ، ويكفى هنا أن أشير إلى مشهد القبض على الراوى وعَزة ، ونقلهما من الواحات ، وحوارهما مع الرائد المكلّف بهما ، أو مشهد المؤتمر وآلات الترجمة ذات الوشيش غير المفهوم أى ذات الأثر المحبوط الضائع سدى . .

هذه الرواية القوية تُقيم لنا ما ألمحت إليه من هذا العالم الفانتازى فى صميمه ، اللاواقعى فى تركيبته ، الواقع خارج « الواقع » . هو تأويلٌ للواقع ، يضىء الواقع ، ويجاوزه ، له مظهر الواقع الدقيق المفصّل أحيانا تفصيلاً صاحيا شديد اليقظة ، وتسرى فيه كل كابوسية الواقع ، بهدوء ، دون أدنى صخب أو افتعال للتهويل . عالم يُعطَى لنا بمقاييس مختلة ، كأنما هى مسلّم بها ، مع أنها منكورة ومدحوضة ، « وكان ثم خطأ فى المنظور جعل العلاقة بين رأس المرأة ووجه الرجل ، مختلة تماما (ص ١٧) فكأن العلاقات هنا ليست غائمة وغير محدّدة فقط ، بل هى بالفعل مختلّة . هذا العالم الذى يقوم على قيم تهز القلب ، منها الخوف من قمع يهدِّد باستمرار ، والهرب منه بل الثباتُ أمامه ، ومنها الحرص على الأملِ الطفْل ، والحياطةُ عليه وتحريزُه بكل ما يسعه الجهد ، بكل ما تسعه الطاقة ، تحريزُه واحتضانُه باستمرار إلى الصدر ، وحتى لو مات فإنه يظلّ « فردوسا » مفقودا ــ ومن ثَمَّ منشوداً باستمرار ، ومنها أخيرا افتقادُ الحب ــ على سَعَة الحب ــ أو على الأقل مراوغتُه وإفلاته ، وإنْ كان فى تحقّقه بهجةٌ غير منسيّة وغير قابلة للنسيان .

مصرية التشكيل وقومية الرؤيـــة

فى ديوان «طائر الشمس» للشاعر محمد مهران السيد

دراسة نصية

على البطل

ولدتنى أمى خارج أسوار النعمة
لفظتنى ، صوتا من أصوات النقمة
ألقتنى الأمية كالحد الفاصل . . بين الفجر وبين العتمة

وكبرت فقال الشيخ الأعمى : اتبعنى لا تسألنى ، فعصيته
وأتانى جنىّ الرفض . . بكأس النار . . فأحببته !!
فأنا ابن الأسئلة الجارحة المصلوبة من أيام أبى ذر
فإذا قالوا : منبت ، وابن زناة
. . . يكفينى أنى ابنك يا مصر

الما قبل :

حين تتكامل تجربة شاعر ــ فى ديوان يصدر متوجا لمسيرة طويلة من الإبداع بالكلمة الشاعرة . والكلمة المناضلة على سواء ــ فإن دارس الشعر يكون أمامها فى لحظة نادرة من ثراء مادته الدراسية ، تقارب لحظة الكشف الصوفى التى لا تكاد تنال إلا بالمجاهدة الشاقة والعناء الطويل .

أعترف أننى أحب محمد مهران السيد فى تجربتيه العسيرتين : الشعر والنضال الوطنى ؛ ولكن شرف الكلمة ــ إذ ينحى المشاعر جانبا ــ يقتضينى أن أكون حريصا ــ ما وسعنى الجهد ــ فى الوقوف من نصوص الشعر التى أينعت فى حديقته الأخيرة : «طائر الشمس» (الذى صدر ضمن سلسلة (أصوات أدبية) التى تنشرها الهيئة العامة لقصور الثقافة فى أكتوبر ١٩٩١) موقف الدارس لا موقف المحب ، بما يفترضه موقف الدارس من تجرد ، وربما قسوة .

يتقدم محمد مهران شعراء الصف الثانى من جيل رواد الشعر الحر ، ولقد كان الشعر لديه لسانا لقضية ناضل من أجلها وسجن ــ كغيره من شرفاء العصر ــ لإيمانه بها ، إلا أنه لم يتقاض ثمن سجنه ، أو إيمانه ، أو نضاله : ظل لسان حاله

يقول « رَبِّ : السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ » وظل خارج الصف دائما : في صهد الشمس ، لا ظلال الغرف المكيفة الهواء ، لأنه ظل أمينا على الأصول :

شيخى : الوالد ، والحضرة كانت : نجعى ، وقناديل الليل : صبايا ــ ما عشن ــ وودى : قمرٌ لا يعرف شيئا عن وجع العشاق ، ولا يدرى أن الأنثى كالقدر تفور ، ولا تلبث إلا أن تتبدد !!

عاتبنى ما شئت ، فما . . أبأسنى ، إذ أخلفت المولد !
اعذرنى ، فأنا لم أحفظ إلا أن : الناس كأسنان المشط
ولم أقرأ فى الكتّاب سوى الجزء الخاص بأن تحشرنى ــ فضلا منك ــ بزمرة أمى الأسيانة ، والمأخوذة بالثأر المبهر .

*

من بين يدى عريفى الأعمى . . خرج الشاعر والشعر
من بين شقوق الجدران اللبنية قام
أوقفه فى شمس «بئونة» من فى يده الأمر
سار قليلا . . وتردى فى الأوهام
من ذاك الحين يجاهد . . حتى لا تتسرب من بين أصابعه الأحلام

* * *

لقد ظل محمد مهران يتبع خطى أبى ذر : قناعه ، أو صورته التاريخية المكينة . إنه المنبوذ التاريخى ، ابن السوداء :

أبا ذر . . ما عاد شيء بمأمن
وشارات قومى حديث معاد ، ولحن يدندن
أتيتك ، والقيظ قاس يدخن
وكل العشيرة ، خلف الظهور تدجن . . .
نهيم كما كنت يوما تهيم ، على وجهك الحر : نور الخدود
وعف الوصايا ، وغيرة صحب النبى ، وزهد الأوائل
ومتهما بالقلاقل !!!
وخلفك صاحب ريع السحاب ، وكل القوافل
كلاب يزيد تسد عليك البراح ، ومازال فينا يزيد ، وسيل النباح
يرج الثغور ، ويغرى بنسلك أقلامه والصحف

كانت أمى سوداء النجع ، وكانت مغرورة .
كانت ببساطتها تنضح أحلاما ، ما ارتفعت عن قامتها يوما .
كانت يا شيخى جد قصيرة !

* * *

وإذا كنا نقول إنه من متقدمى الصف الثانى ، فإن شعره لم يقعد به عن الصدارة الفنية ضمن شعراء الصف الأول ، ولكن الذى قعد به عن مواكبة التصدر «الإعلامى» كان الشأن السياسى : فهو لا يجيد السير فى الركاب . لنقل إنه لا يجيد إجراءات «المقايضة» ، مع أنها أقدم ما مارسه الإنسان فى التجارة ؛ وما يزال المقايضون مواطنين صالحين فى الماضى والحاضر ، وإلى يوم الدين السلطة لصلاح المواطن : ذلك لأن هذه المقاييس تتغير من عهد لآخر ، ومن مناخ لآخر ، والفتى مهران ليست لديه مهارة ملاحظة تغير المقاييس هذه ، وليس لديه الاستعداد الفطرى لمثل هذه المتابعة ، فظل موقعه خارج الصف دائما : فى صهد الشمس . فإذا قرأنا شعر مهران ضمن قراءة السياق الشعرى لعصره مرحلة مرحلة ، فلن نجده أقل فى مستواه الفنى عن مجاورة شعر الرواد : البياتى ونازك والسياب وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازى ، إذا تجاوزنا عن أمر مهم ، وهو أن شعر مهران شعر الموضوع الواحد أو القصيدة الواحدة : قصيدة الهم الوطنى العام . وأتردد ــ لعمرى ــ أهو عيب أم ميزة لشعر مهران ، فحتى فى مسرحيتيه : «الحربة والسهم» ، و«حكاية من وادى الملح» ، يسطع الهم العام ، أو الشأن السياسى المعارض سطوعا لا تخطئه العين ، على الرغم من مستوى الجودة الفنية التى يبلغها فى مسرحه الشعرى بصورة مميزة .

وهذه الدراسة ، وإن تعرضت لبحث «مادة» تقع أساسا فى جانب المضمون ، سوف لن تغفل الجانب الآخر الذى لا تتكامل حدود «الشعرية» إلا به : وهو القيم الجمالية للشكل ؛ التى تبلغ فى هذا الديوان ــ من اهتمام محمد مهران ــ ما لم تبلغه فى دواوينه السابقة . وهذا ما يجعل «طائر الشمس» علامة فارقة فى مسيرة الشاعر الفنية ، يبلغ بها حداً كبيرا من تحقيق ما نريده من كمال الشعر : صياغة ورسالة .

١

على مستوى البوح المباشر : مستوى البنية السطحية للنص الشعرى مثلما هو الشأن على المستوى العميق الذى يتأسس فيه تواشج الصوت والدلالة فى المفردة ، وتتخلق منه التراكيب اللغوية التى يعبر بها الشاعر ، أو يمارس من خلالها «طقوسية» النص الشعرى ؛ تسطع مصرية «مواجيد» محمد مهران السيد فى ديوانه الأخير صدورا : «طائر الشمس» ، سطوعا يقتحم العين ، فليس يقتصر وضوح الصوت ــ فى هذا الديوان ــ على قضايا المضمون فحسب ، كما هو شأن شعر مهران فى دواوينه السابقة ؛ ولكن رسوخ قيم كثيرة من جماليات الشكل الفنى ــ وبصفة خاصة : تأسيس لغة تمارس طقوساً صوفية ذات رنَّة شجن مصرى صميم ــ أمر يجب أن يلفت نظر الدارس لشعره ، والباحث فى تطور أدواته الفنية والتعبيرية .

فإذا كان ذلك كذلك ، فحسبنا الآن أن نشير ــ مجرد إشارة ــ إلى الأسطر التى صدرنا بها الدراسة ، نموذجا لسيطرة الانتماء المصرى على وعى الشاعر منذ طبقة السطح ؛ ثم نفرغ لتناول مظاهر هذه السيطرة فى الطبقات الأكثر عمقا : فى مستويات تخلق اللفظ المفرد ، وتشكل التركيب الشعرى ؛ وتكوين الصورة الفنية . على أن نعود إلى الحديث عن مستوى التعبير المباشر : مشروعيته ، وقيمته الفنية : بعد ذلك .

٢

لعل أول ما يلفت نظر الدارس من ظواهر لغوية فى ديوان «طائر الشمس» ورود مجموعة كبيرة من المفردات تحمل ميسم «الشعبية» ولا نقول العامية ؛ لأن حرص مهران على الفصحى : فضلا عن كونه سمة فنية مميزة لديه ، هو جزء من منظومة فكرية ، أو إن شئنا عقدية ؛ ترى وحدة الأمة العربية لا على أساس عرقى قومى أو سمات عنصرية ؛ ولكن على أساس أن معاناة فقرائهم ، والعمل على بناء مستقبلهم من العوامل الأساسية ، التى تجعل الوحدة ضمانة للحياة الآتية ، وليست مطلبا عاطفيا أو مناسبة للحديث الحماسى المجرد .

من هنا ساغ له أن يُحْمِل بعض المفردات «الشعبية المصرية» إلى شعر يتضمن الهم القومى : حيث وحدة هذا الهم تؤدى إلى التقارب فى اللغة ؛ بل لعلها أميل إلى تأسيس لغة واحدة للفقراء ، ربما ليست فى المفردات بذاتها ، ولكن فى منطقة أكثر عمقا : منطقة الحاجة ؛ المنطقة التى عندها تسمى الأشياء بألفاظ اللغة ؛ لذلك فسوف تكون هذه المفردات موصلة لما تحمله من شحنة المشاعر ، وإن لم تؤد إشاريتها إلى المرجع ذاته .

ولهذه المفردات مسارات متعددة فى شعر مهران ، تضمن لها : أن تظل متمتعة بهويتها الشعبية وإقليميتها المصرية ، من جهة ، وأن تترفع عن الابتذال وترتفع إلى مستوى الفصيح ، من ناحية ثانية . ونستطيع أن نحدد مسارات هذه المفردات بأربعة سياقات ــ على سبيل التحديد ــ هى :

١ ــ كلمات فصيحة فى أساسها ، طورت العامية دلالتها ذاتها ، أو غيرت هذه الدلالة .

٢ ــ كلمات فصيحة تستخدمها العامية بدلالتها الفصيحة نفسها . ولكن سياق استخدامها قد يطور لها بعض ظلال دلالية لم تكن فيها من قبل .

٣ ــ كلمات قد تأسست عامية محضة ، وإن كانت منحوتة من كلمات فصحى فى الأصل .

٤ ــ كلمات مصرية قديمة احتفظت بها العامية المصرية ، وشاع بعضها حتى فى عاميات عربية أخرى .

ربما كان لمفردات مثل : «دودة ، وهباب ، ونجع ، وكانون ، ومقرف ، والحضرة . . . الخ ، أصول فصيحة فى الأساس ، إلا أنها تأتى إلى شعر محمد مهران من خلال حياتها الشعبية فى الأساس : إما لأنها تنبع من عمق التعبير الشعبى الدارج ، ثم تأخذ مسيرتها نحو مستوى التفصيح ، لا من خلال إرجاعها إلى أصلها الفصيح ولكن فى صورة جديدة على مستوى التركيب الذى يضعها فيه الشاعر ، أو وضعتها فيه العامية أصلا . فمفردة «دودة» التى يستخدمها بدلالتها العامية تماما ؛ ترتفع إلى مستوى الفصحى ، وتتخلص من الابتذال ــ وإن لم تتخلص من الإيلام ــ حين يضعها الشاعر فى مثل هذا التركيب : «دودة فى مراعى الإماء» ؛ على الرغم من الكناية المكشوفة فى لفظة «مراعى» والتى لا يدركها إلا من ينتبه إلى الدلالة العامية فى دودة.ويمكننا تبين ذلك المسار فى كثير من المفردات مثل :

الكانون : فى الفصحى والعامية معا : موقد النار ، أو المصطلى .

الجوار : المناطق المجاورة .

الصبايا : الشابات الصغيرات . وثم ظل دلالى فى لفظة

«صبى» تخالف به العامية الفصحى : فهى فى الفصحى تعنى الصغير دون البلوغ أما فى العامية فيقصد بها «صفة» الفتوة والشباب ، فإذا قيل فى العامية : «فلان فى الستين ولكنه ما يزال (صبى) فإن المقصود بها مظهر الشباب وفتاء السن ؛ أما «ماتزال فيه صبوة» الفصحى فيقصد بها سورة الحداثة وجهلها . فالمدى الزمنى لها فى العامية أوسع كثيرا منه فى الفصحى . وعلى ذلك فإن اللفظة الفصيحة «صبايا» تشير إلى سن أكثر بكورا من العامية : ففى الفصحى لا تتعدى الدلالة سن العاشرة ، بينما تتخطاها العامية بكثير .

البراح : الفسيح من الأرض

وِرْد : فى الفصيح : غشيان الماء ، وقد صار مصطلحا صوفيا بمعنى مجموعة أذكار وأدعية وتمجيدات يتلوها المتصوفة ؛ وهى تختلف من درجة لأخرى فى «السلوك» .

سميات : فى العامية : السموم

الوالع فى العامية : المشتعل ، وفى الفصيح : المغرى بعمل أو المدله بشخص .

المقرف : فى الفصيح : الهجين من الحيوان ، وفى العامية : المثير للاشمئزاز .

الحضرة : فى حضرة فلان أى بمحضره ، وفى العامية : مجلس الذكر الصوفى .

المولد : الميلاد ، وفى العامية : احتفال للمتصوفة ــ ولعامة الشعب ــ لتكريم ذكرى شخصية دينية ، وليس بالضرورة أن تكون فى ذكرى ميلاده بالتحديد ، فقد تكون فى ذكرى وفاته .

أجرنى : فى الفصيح طلب حماية شخص أو قبيلة . وفى العامية : استنجاد بشخصية دينية متوفاة .

الهباب : فى الفصيح : النشاط ، «لسان العرب» ؛ قال ــ فى المعلقة ــ لبيد يصف ناقته :

فلها هباب فى الزمام ، كأنها صهباء راح مع الجنوب جهامها

يقال هبت الريح . وهب من نومه . أما فى العامية : فالهباب هو «السناج» الناتج عن اشتعال النار ولهذا ساغ فى العامية أن تضاف إلى الكانون ، والفرن .

أما المسار الثانى فتسير فيه المفردة من الفصحى نحو العامية المصرية من خلال طريق معاكس : أى يحملها التركيب -برغم فصاحته الشكلانية ــ نحو الدلالة العامية ، لتفجير صورة من مجمل النص : تحمل شحنة المشاعر الشعبية ، ولكنها ــ فى الوقت ذاته ــ لا يرفضها مناخ الفصحى الذى تتواشج معه ؛ ومثال ذلك كلمة «كانون» الفصيحة ــ التى تؤدى الدلالة نفسها فى العامية ــ فتأخذُ نكهتها العامية تماما عندما تضايف العامية بينها وبين مفردة فصيحة أخرى هى : «هباب» من حقل دلالى غير الذى تأتى فيه «كانون» ليصير التعبير كله عاميا محضا ، من خلال الدلالة الشعبية التى جمعت بينهما ، إلا أنه يحمل روح الفصحى فى مفردتيه جميعا . وتنتمى إلى ذلك المسار مفردات مثل : السعف الناشف ، الشراب المغذى ، البراح ، المجدولين ، الوِرْد ، الحضرة ، المولد ، صبر أيوب ، ياجد حسين .. الخ .

أو أن تكون كلمة قد نحتتها العامية من الفصحى ، فى أساسها ، أو ذات أصول من اللغة المصرية القديمة ــ بقيت فى لغة الحديث العامى ــ ولكن الشاعر يؤسس منها ــ بالتعريب ــ مدخلا مصرىَّ المشاعر لا ترفضه الفصحى أيضا . والمساران الأخيران يمكن الجمع بينهما فى سياق واحد ، من حيث إن آلية مطالعهما واحدة : إذ تقترضهما العامية من إحدى سالفتيها : العربية الفصحى أو المصرية القديمة ؛ فتنحت من الأولى ؛ أو تعرب من الثانية ــ بطريقتها الخاصة ــ مثل الكلمات :

المواجع :ــ فى اللغة العامية المصرية ــ الأوجاع المعنوية ، لا العضوية .

القرف : منحوتة فى العامية لمعنى إثارة الاشمئزاز ، أو المضايقة .

بئونة : اسم قبطى للشهر الذى تشتد فيه الحرارة صيفا حتى ليضرب مثلا لشدة الحرارة ، والفلاحون المصريون ــ المسلمون والمسيحيون على سواء ــ يستخدمون الأسماء القبطية للشهور فى توقيت مواسم الزراعة فالسنة القبطية شمسية ، أى زراعية أساسا .

الدميرة :فيضان النيل ، وكان يمثل شرا لابد منه للفلاحين ــ قبل إنشاء السد العالى ــ إذ كان يغرق أكواخهم اللبنية ويهدم معظمها ، بل يهدد حياتهم ومواشيهم تهديدا كبيرا : ومنها تأسس لدى الروح المصرية رؤية الخير العاقب ، من خلال الشر الواقع .

مصطبة : مرتفع يبنى إلى جوار حائط المنزل : يقوى الجدار : ويستخدم للجلوس فى آصال وأمسيات الصيف عادة .

وعلى مستوى التراكيب اللغوية ينتشل محمد مهران تعبيرات من عمق العامية المصرية ، ذات إيحاء شجن أحيانا أو معبرة عن السخرية المصرية الشهيرة أحيانا أخرى ؛ مما يجعل الحس المصرى ـ وهو سمة مميزة لشعره بعامة ـ هوية لازمة فى شعر هذا الديوان بشكل خاص ، ولنر إلى مثل هذه العبارات :

* النجع «منكفىء عليه» ، يذيب فيه مرارة الصبار فى ليل المواجع .
* يطفو على السطح «شعر الصبايا»
* أتيتك ، والقيظ قاس «يدخن»
* صار الجسد الواهن «كالغربال»
* « هل هذا آخر صبر الشعب العربى » ، على مافيا التجار الأمراء الرؤساء ؟
* « فى يوم من ذات الأيام »
* أنحاز لأبناء عمومتى « المجدولين من السعف الناشف ، واللوف الأحمر »
* « يحك » فى صف الحجارة « ظهره »
* «يهشون الذباب ، فلا يحط على العسل»
* «يطقطق» حراسنا المفتدون «الأصابع»
* لم أرضع «سُمِيَّات» الإعلام المتهالك .

فسوف نتبين للوهلة الأولى هُوِيَّة التعبير المصرى الدلرج . وإن كان الشاعر قد استطاع أن يسلكه ـ بمهارة فنية عالية ـ فى إطاره الفصيح : الذى لا تشينه العامية ، ولا يعلو على مدارك «أبناء عمومته» ، فى القرى : المصرية أو العربية .

٣

لرنة الشجن فى الروح المصرية لون فنى خاص . هذا الشجن الذى يختار مطالعه عادة من خلال أطر روحية ، وإن لم يوافقها الفقه الدينى ـ وأعنى الإسلامى أساسا ـ إلا أن ممارسيها يعتقدون أنها الدين الحق ، أو على الأقل ، لا يلتفتون إلى اعتراضات أصحاب الفقه الدينى على ممارستهم . ولعل من أوضح هذه الأطر : التصوف ، الذى يضرب بجذوره فى قلب المصرى وروحه : تاريخيا ، واجتماعيا .

وليس يقتصر الأمر على التعبير الصوفى المباشر والمألوف ، فى ديوان محمد مهران ، فى عبارات من مثل : «يا شيخى العارف بالله أجرنى[إن كانت جملة«أجرنى»بذاتها تحمل شحنة خاصة من المشاعر لدى عامة المصريين ، إذ تمتزج فى أذهانهم بجملة أخرى هى « آجرنى : بمعنى أتح لى فرصة لكسب أجر » ، يقولها المتقدم لحمل ناحية من نعش المتوفى ، للشخص الذى يحمل هذه الناحية ؛ وتمتزج بذلك مشاعر موقفين هما مختلطين ـ أصلا ـ منذ البداية : موقف التصوف وموقف الموت ؛ الأمر الذى يلح على ذهن الشاعر[1]] ؛ أو كلمات مثل « الحضرة » أو « الورد » ؛ أو حتى أسماء متصوفة كبار مثل الحلاج أو ذى النون المصرى : ولكنه يتوغل إلى أعماق الحس المصرى المتصوف ، فتجد «حالة من الوجد» تسيطر على إحساسه : ليست سخطا لما لم ينل ، أو ندما على ما أضيع ، ولكنها حالة من استعذاب الألم النبيل ، والرضى الروحانى السامى بكل ما كان :

هذا دمى ،
فتألقى ـ يا أم ـ فيه
إن كان بارا . . قربيه
أو : فاطرحيه .
هذا العناق . . سعيت مشتاقا إليه ، يخضنى . . وأذوب فيه

. . . . . .

صعدت فى النهر العجوز ، أشقه . . فى زورق الشعر التعس
ناديته :
أقبل شقيق الروح ، وامنحنى مفاتيح القصائد ، من بيوت البوص ، بكرا لم تمس
فأتى يحمحم كالفرس ،
ما بين عينيها هلال النار ، والتوق المجنح ، والتضاد المفترس
فتبعته فى خرقة النساك منتشيا ، وسكران الرؤى ، ريان من هذا القبس
قد كان معراجى إلى خيط الحقيقة ، مشرع العينين ، لا ينسى . .
ولا يطأ الدنس[2] .
**** أغرس أقدامى فى الضوء ، وأصدع للأمر .**

. . . .

أجهر بنشيدى ، وتحف طريقى الكلمات
نذرتنى أمى للخضر ،
ألبسنى شارات الريح ، وقال : اتبعنى[٣] .
* يا فاطمة الزهراء :
هذا ولد الموت المتلهف أينع للقطف ، وأزهر فيه نداء الأرض العطشى للضم ، وللدّم ، وأحلام الأبناء .
ها هو ينزع ــ فى حبك ــ درع الحاجة للفرّ ، ليسقط منتصب القامة ــ بين الفهم الجارح للرؤيا ، وعذابات الفقراء .
لم يترجل يوما عن قدس وصاياك ، ولم ينظر أبدا لوراء .
فليرتفع الآن نشيدك فى القبر المجهول ــ لعلى أعرف أين أراك ، فيهدأ هذا الطائر فى صدرى الجمرى .
يملأ عينيه أخيرا ، من سمرتك الحريفة ، يغلق دفتر غربته ، ويعيد الشعر لأخوته الغرباء[٤] .

إن فاطمة الزهراء هنا تجمع بين ثلاثة أبعاد متمازجة :

١ ــ **النموذج الروحى الصوفى** : البتول ، أم الشهداء الذين يحلون فى مملكة الروح ــ التى تتأسس فى قلوب المتصوفة ، والفقراء عامة ، بالاختيار الحر ــ بديلا لملوك العالم الزمنى المفروضين على العالم قهرا .

٢ ــ **النموذج الأخلاقى العاطفى** : مصر أم الشهداء الذين يمثلون نماذج التضحية المجردة دون النظر إلى كسب مادى محتمل بل التضحية النبيلة المتحققة .

٣ ــ **النموذج الخاص الشخصى** : أمه فاطمة التى يتوحد عن طريقها بالنماذج النضالية العليا السابقة . والتى عن طريقها يتواصل «الأرشتايب» الذى يعيش فى وجدانه : حلقة بعد أخرى فى وحدة صوفية مألوفة وبراقة .

* * *

وفى إطار من هذا الشجن الصوفى الرائق ، يعارض مهران ــ بقصيدة من الشعر الحر ، هى : بدايات الأغانى ، ويهديها إلى أمه فاطمة ــ قصيدة ابن الفارض المشهورة :

سائقَ الأظعانِ ، يطوى البيد طَىّ :
ــ مُنْعِماً ــ عَرِّجْ على كُثْبان طَىّ

نرى أن نورد نصها كاملا لدلالته ــ وحده ــ على هذا الوجد المصرى «الصمد» كما يسميه :

بدايات الأغانى

« إلى فاطمة:أمى »

هل أنت غاضبة علىّ ؟
كم ألف زنبقة أحمّلها الوداد ، تعود ناقمة إلىّ
ما زلت أنفض عن مواجيدى الغبار ، ليصدح الصوت العلىّ
أنا لست حلاج الزمان ، ولست «ذا النون» العتىّ
أخطو على درب اللقا حذرا . . ، فقبلى ضاع أكثر من فتىّ .
سلطانة العرش المجنح فى سماء الجمر ،
هل أمضى إلى الحتف المدون ،
أم أسير إلى هزيم الرعد ، فى القلب الغوىّ ؟

* * *

لفى اندفاعى بالصبابات العُلى
واستمتعى باليأس رقراقا ، ومحمولا على دمعى العصىّ
صليت مليونا من الركعات
واحتمل الجبين شواظ نار الجوع
والشوق المعذب فى يدىّ
لا شىء يهزمنى سوى صمتى المدوى فى حنايا جانبىّ
كنتُ الكثيرَ . . . إذا ضحكتِ ،
وإذا عبست ، فكنت أغرق فى سمارك ، مغمض العينين ،
أخفى فى ضفائرك الحبيبة ناظرىّ .
يا أيها الوجه المحمص فى أتون شقائنا منذ الأبد
يا أيها الوجه المضمخ بالعصارات التى كانت بدايات الأغانى ، وانتفاضات الجسد
هل خلفتك مشيئة اللوح المخبأ فى سماوات الدخان ، فكنت واحدها الأحد ؟
يا أيها الوجد الصمد
لى مثل وجهك واللسان فكيف لا أدعوك فى صمتى المتوج بالزبد
. . . يا أيها الوجه المحمل بارتعاشات الفصول وبالذى قد كان ، أو ما يستجد

فلتبق مشكاة الحقيقة فى يدىّ . ولا تمانع
أن أكون لك المريد . . وكيف لا . . حتى الأبد(٥) .

تسيطر على القصيدة صورة : الوجه/الوجد ، التى ترفع الإحساس إلى درجة من الشفافية عالية ، لا تتحقق إلا فيما عرف فى توصيفات المتصوفة بدرجة الكشف : «فلتبق مشكاة الحقيقة فى يدىّ» ، للوصول إلى حيث الحلول الكامل الذى تمتزج فيها النماذج العليا جميعا فى مركز روحى واحد شديد التكثيف : النموذج الأمومى الروحى : الذات العلية التى يتوجه إليها فى قوله : «هل أنت غاضبة علىّ ؟» وهذا النموذج يأتى بديلا لفاطمة الزهراء فى النص السابق ـ ليس عن طريق المغايرة ، ولكنها بدائل رمزية متماثلة ـ؛ والنموذج الأمومى الأخلاقى : مصر : «الوجد الصمد» ؛ والنموذج الأمومى الشخصى : «الوجه» . ثم تدور حركة هذه النماذج « فى وحدة وجودها أو شهودها » عن طريق التوجه إليها بالضمير الموحد فى تاء التأنيث : ليتم فى النهاية قبوله عن طريق (أو بالأحرى فى «طريق» بالمعنى الصوفى) التماثل :«لى مثل وجهك واللسان»، والإرادة : « لا تمانع أن أكون لك المريد . . ـ وكيف لا ؟ـ . . حتى الأبد» ؛ من خلال مسيرة طويلة فى المجاهدة ومحاولات التوحد ، والتواجد الهادف للكشف.

لقد بدأ الشاعر من حيث انتهى ابن الفارض فى يائيته(٦) :

ذهب العمر ضياعا ، وانقضى
باطلا : إن لم أفز منكم بشىّ

وانتهى ، إلى ما بدأ به ابن الفارض فى تائيته الكبرى «نظم السلوك»(٧) :

سقتنى حُمَيَّا الحبّ راحةُ مُقْلَتى
وكأسى : مُحَيَّا مَنْ عن الحسن جَلَّت .

فإذا كان من المألوف وصف قافية «الياء المشددة الساكنة» بالصعوبة ـ وربما كان هذا سبب ندرتها فى الشعر العربى ـ فإن مهران لم يكن مضطرا إليها من حيث مقتضيات الشكل الفنى ، حتى لو كان يهدف ـ واعيا ـ إلى معارضة ابن الفارض ؛ ولكن حركة هذه القافية ـ بالذات ـ تشى بالتقوقع على الذات : الغوص فى أعماق النفس ، والعكوف على «الوجد» الخاص الداخلى : اليأس الرقراق «الممتع» ، «الصمت» المدوى فى «حنايا» الضلوع ، «الغرق» فى سمار «الوجه» .

وإذا كان «الغوص إلى الداخل» هو جوهر الموقف الصوفى ، إلا أنك تحس بوضوح أنه فى أثناء هذه الدورة الطويلة ، ينأى عن شكل تصوف ابن الفارض ، بانتقاله ـ قرب نهاية قصيدته ـ من قافية الياء إلى الدال ؛ وإن كان جوهر الموقف «الصوفى» واحدا بينهما : إنه الزهد فى زيف العالم المتكالب على الحطام ، والمحبة الطاغية للمثال الذى يستحق نشدانه دون نظر إلى كسب شخصى : مادى أو معنوى . لذلك فإن مشرب التصوف لديه أقرب إلى روح ابن الفارض ، وإلى حد كبير : الحلاج الذى يستعذب الألم ، منه إلى ذوقيات «أبى عبد الله النفرى» فى «المواقف» . وإن كان مهران يتأثر ـ هنا وهناك فى ديوانه ـ إشارات للمواقف ، مثل قوله : «أوقفنى فى الغسق الشاحب» ، أو : «أوقفه من فى يده الأمر» ، أو : «الحضرة/الموقف» ، إلا أن الروح المصرية ـ أو المواجيد المصرية ـ تظل هى الغالبة على شعره فى النهاية .

* * *

٤

إذا كان الإنسان فى حياته اليومية يفكر من خلال ألفاظ اللغة التداولية التى يستخدمها فى التواصل الاجتماعى ، فإن الشاعر ـ فى صياغته لنصه الشعرى ـ يفكر من خلال آلية أخرى ، تتكون وحداتها من الصور . فالشاعر ـ والشاعر الحديث بصفة خاصة ـ يفكر بطريقة «بكتوجرافية» أو تصويرية ، تظهر فى تعبيره الشعرى : نصا ينشىء عالما من إبداع الشاعر ، تسرى فيه قوانين يفرضها هو ، لا تلك التى تفرضها فيزياء العالم الموضوعى .

إن هذه الحقيقة تفرض تحفظين إجرائيين ، عندما نريد فحص الصورة فى الشعر الحديث ، بشكل خاص ؛ التحفظ الأول : أن نتخلص من الترجمة المباشرة للصور بين عالم النص ، وعالم الواقع ؛ لأنها إجراء يفسد تلقينا لهذه الصور ، ويحول دون تذوق النص تذوقا صحيحا : لأن الصور فى عالم النص يعتريها التفكيك والتهشم ، ويعاد تركيبها بشكل لا تسرى عليه قوانين الفيزياء الطبيعية التى نألفها فى عالم

الواقع . وهذا أمر يتعدى حدود المجاز فى البلاغة القديمة ، إلى خلق عالم مواز للواقع ، ومغاير ــ بل مضاد أحيانا كثيرة ــ له . وإلا فكيف يمكن تلقى مثل هذه الصور من شعر مهران :

«هذى قرى الفيديو الجديد تنام فاغرة العروق ،

تغط فى عمق العواء

...

وجميع ساعات البلاد بلا عقارب

وجميع هذى الأرض كف واحدة

مضمومة منها الأصابع فوق أعناق الذين بلا خزائن أو أقارب

لا صوتك المحبوس فى الأمعاء يشجى ساهرا ــ أضلاعه انكفأت

على بعض ــ ولا شعرى المتبل بالمرارة والرغائب .

فالكل غائب

الكل غائب

فلنحتمل ثقل الرؤوس الساجدة

وصراخ سرب البوم فى الصالات ، والندوات والصحف التى ــ أبدا ــ تهددنا بتضييق الرصيف ، وبابتلاع البحر للشهوات ، والصمت المناوب .(٨)

ذلك لأن البحث ــ فى إطار المجاز ــ يقع حتما خارج عالم النص ، فيستخدم آلية الترجمة نشدانا لـ «معنى» ما يقوله النص ، وهنا لابد أن تضطرب الصور لأنها ليست صوراً «فيزيائية» مألوفة : فنحكم بالإحالة ، والكذب ، وكل أحكام عالم الواقع على «محاكاة» الشاعر لوقائع الطبيعة . بينما يخلق النص عالمه بقوانين «وقائعه» هو ، الفنية التى لا «تحاكى» الواقع بل تفكك عناصره ثم تعيد تركيبها برؤية فنية وموضوعية خاصة . إن مهران يضع قارئه فى رؤى كابوسية تصور مدى الفساد الذى حل بالقرى الجديدة «قرى الفيديو» ، وإذا كانت القرية «وهى المعقل الأخير للنقاء» ، قد وصلت إلى هذا الحال ، فليس عجيباً أن تكون المدينة قد تحولت إلى هذا المسخ : يدا طينية أو صخرية ــ لا فرق ــ تحكم أصابعها على عنقك ، وأعناق « الذين بلا خزائن أو أقارب» ، يحف بها سرب من البوم ينعق فى هذا الاحتفال الدموى الرهيب .

التحفظ الثانى : أن مبحث الصورة ــ إذا لم يكن البحث خالصا له ، كما فى حالتنا هذه ــ لا يمكن أن يتوقف أمام الصور الجزئية توقفاً استقرائياً : يرصد جزئياتها ، وتراكيبها مفردة مفردة ، لذلك فإننا سنكتفى بالتنبيه إلى أنماط يمكن أن نسميها بالصور السائدة ، أو المسيطرة . وهى بعامة فى هذا الديوان يغلب عليها التكوينات البصرية ، أو ما يمكن أن نسميه بالمجسمات ، إلى درجة سيطرة النزعة «المكانية» على تصويره بصورة غالبة .

تراوح التكوينات التى يقيم منها الشاعر عالم نصه الشعرى بين سياقات ثلاثة . يتضمن سياقان منها جدليات ، أو ثنائيات تضاد بين طرفين أحدهما سالب والآخر موجب ــ وإن كانت عوامل السلب أكثر من مبررات الإيجاب وأقوى ، تحت وطأة الإحساس بالإحباط والوهن الذى يحسه الشاعر ، وتفرضه دواع متعددة بعضها شديد الخصوصية والآخر واسع العمومية ــ مما يشيع جوا من الحركية والحياة على صوره الشعرية ، وإن شاب تراكيبها جو المرارة والسوداوية .

يتضمن السياق الأول هذا النمط من الصور الذى يتحرك فى اتجاه رأسىّ ، بين طرفى جدلية : الأعلى/الأسفل ، أو الصعود والانحدار . وعادة ما تكون القيم النبيلة مقابل الدناءة الخلقية ؛ أو الشاعر مقابل خصومه ــ أو بدائلهما الرمزية ــ هما أطراف هذه الجدلية ، حيث : «عصفور النار/الغربان» ، والصقر/الدودة ، وطائر الشمس/زناد الصياد وفخ القحط ، والقمر/المخبر «الحارس الليلى» ، والشفق الريان/الجاموس الوحشى ، والكرة النارية ــ شرنقة الضوء ــ/ الكراسات الصفراء وسيف السلطان ، والشمس/الظلام ، و«الرسول ــ منقذ رأس البشرية من حبل جهالتها ــ وجد الحسين ، ثم الحسين الشهيد . وأبى ذر ، والبيت المكى/تجار العرب ، والسلاطين ، والبيت الأمريكى » ، الخ الخ . ويجب أن نراعى هنا نسبية الارتفاع : فعصفور النار ، أو طائر الشمس ، أو حتى إضافة الطير إلى ياء المتكلم تحمل دلالة إرتفاع قيمية ، لا مكانية فحسب ؛ بينما تمثل «الغربان» مثلا انحطاطاً قيميا ، حتى لو كانت ذات رفعة مكانية نسبية . ومن هنا أيضا : لا يكون فى تعبير الشاعر عن وهنه أو جبنه أو حتى سقوطه ، ما يشير إلى ترد معنوى ، بل إن الأمر ليدخل فى إطار السقوط المأساوى للبطل التراجيدى .

ويأتى السياق الثانى بنمط من الصور تتحرك فى اتجاه أفقى ، فى جدلية : الأمام/الخلف ، أو اليسار/اليمين ، أو الشرق

والغرب ، أو بصورة محددة ؛ الصواب والفضيلة مقابل الخطأ والعار . ويتضمن هذا المحور مفردات تصويرية للنجع مقابل المدينة ، والجبل الشرقى ـ الذى يحمحم فى صدره ـ مقابل الجبل الغربى ـ الذى يخبره باستحالة التغيير ـ ، والفقراء مقابل الأغنياء ، والتمسك بالشرف مقابل التردى فى الخيانة والعهر . ولنلاحظ هنا أن هذا المحور لا يتضمنّ ثنائية الشمال/الجنوب فى موازاة ثنائية : الشرق/الغرب ، على الرغم من وجود أمام/خلف ، فى موازاة يسار/يمين ؛ ذلك أن الثنائيات الثلاثة يمكن أن تتحمل دلالة فكرة ذات بعد رمزى يريدها الشاعر ، وقد حملها ذلك بالفعل ؛ بعكس هذه الثنائية الرابعة ، التى ستكون دلالتها الرمزية « سابقة التجهيز» نقيضا فكريا لما نذر الشاعر نفسه له من يقين عقدى . نتبين أنه يتجاهل هذا المحور عامدا ، (وكان يمكن أن يأتى لديه فى عدد من المواضع : فى حديثه عن النيل ، أو عن أصله السوهاجى «الجنوبى» ، وعن أهله فى النجوع ، « وهى كلمة جنوبية ـ صعيدية ـ أصلا » ولكنه لم يذكر أبدا «الشمال/الجنوب» فى جدلية تضاد .

ولعل ذلك قد منحه مادة بناء صورة أكثر أصالة : حين يذكر النيل بوصفه مكونا عاما لخريطة الروح ، وليس امتداد مكانيا من الجنوب إلى الشمال : إنه «اليقظان فى (كل المواقع) ، وهو الذى يتراجع «إلى الصف الأخير» حين يتخلف المصريون ، والذى «يحيد» حين تعمل القوى الدولية على استبعاد الدور المصرى من القضية العربية ؛ فهو فى الواقع تجسيد الانتماء المصرى العام ، وليس محض موقع جغرافى «مكانى» :

«من أبعد النهر العجوز عن الأصابع

. . . وعن الجذور ؟

من ذا الذى أغراه بالصف الأخير . . . ؟

أم حيدوه ، فلا يمانع ؟!

وأنا الذى عاينته يقظان فى كل المواقع . » [ص : ١٢]

حقا لقد ذكر «الشمال» وحده ، دون أن يكون فى إطار ثنائية تضاد ، ولكنه حرص تحت ضغط هذه الفكرة بالتحديد ـ على أن يأخذ المخيلة إلى أبعد نقطة من الشمال ، « وألبست الأرض زينتها . . . من هبات اليهود . وبرق الشمال . البعيد . . . البعيد» !

أما السياق الثالث من مفرداته التصويرية فيأتى بنمط يتكون من خلال دوائر : ثابتة أو مدومة . وهذا هو سياق الحصار المقام ضد روح الشاعر وأحلامه ؛ إنه سجنه الخاص : العزلة ـ المادية أو المعنوية ـ ، (ويجب ـ هنا ـ الانتباه إلى حقيقة الارتباط بين الخاص والعام فى الانتماء الفكرى للشاعر ، حيث إن أزمته الشخصية إنما تأتى من خلال الأزمة العامة للمجتمع ، وحالة التردى المسيطرة على الوطن ، لذلك فإن ضمير المفرد ـ دائما ـ إما متضمن فى ضمير الجمع ، أو مرشّح له)

ونلاحظ هذا السياق بوضوح من خلال تشكيلات تتفاوت فى الحجم كما تتفاوت فى الطبيعة ـ فقد تكون حفرة باتساع الوطن ، وقد تكون بحجم النقطة ، وقد تكون شيئا ماديا ، كما تكون أمرا مجردا ، ومن أمثلة التكوينات التي تقع ضمن ذلك السياق : « **تجويف الأيام** ، **عزلت كمجذوم** ، كثيرة هى **الخواتم** التى بلا فصوص ، هذا زمنى المجدور/مرسوم **بالقرح** النارية ، **تكوم الأطفال فى قاع الوطن** ، هذى **الصدور البور مغلقة** ، **الحلق مسدود** ، **أبدو كالقرحة** ، من **كوة كوخى** ، **يكومنا صفائح فارغة** ، تشق **قماقم** عصر صدىء ، وكيف نفارق هذى **الجحور** ، فوق **حواف الصمت** المتسلط ، أتجدد كل مساء فى **شرنقتى** » ، ولقد صارت هذه العزلة الحصارية عادة نفسية تلازمه ، حتى إنه عندما يحلم بالخروج من هذه العزلة الأرضية ، لا يستطيع أن يتخيل إلا عزلة «سماوية» يتشرنق فيها : « أحلم أن أستدعى أبعد **نقطة ضوء** فى الكون . **نتشرنق فيها** ! » .

وتتواشج العلاقة بين هذه المحاور ـ عبر سياقاتها الثلاثة ـ على أساس فكرى ، مثلما هو الشأن على أساس التشكيل الهندسى للكتل ، أو «مفردات التصوير» . فمحور الأعلى/الأسفل يضم المفردات الرامزة لقيم الرفعة والانحطاط على المستوى الأخلاقى ، وهو يسقط على محور من المحورين الآخرين : إما على محور الامتداد الأفقى ، فيكون حديثه آنذاك على مستوى الحلم ، أو الأمنيات ؛ وإما على محور الدوائر المغلقة أو المدومة ، متحدثا عن الواقع ـ خاصا أو عاما ، أو لنقل : خاصا خلال العام ، أو عاما مشيرا إلى الخاص ـ وما يضغط عليه من أزمات طاحنة . ولعل فى هذا النص ما يوضح ما نذهب إليه .

«يقولون جرح ، ولكن

هــو القتــل يمضى بــدرب الــرواح ، إلى حيث ألقى ملوك الطوائف .

فكيف الصعود إلى ذروة العيش يوما ، ونحن تفزعنا صرخة البوق إن أذنت للبكور ؛

فنمسك بالليل حتى يطول : ففيه البكاء ، وفيه الشراب المغذى ، وفيه المراد ــ إذا أنشدتنا رباب على مزهر ، أو رمتنا مقاصيرهم بالبشارف ــ.

وكيف نفارق هذى الجحور ، وفى السهل تجريدة للعميل ، وحراس خائف ؟

ولا وردة الثأر عادت تشم ، ولا الصقر أبقى جناحيه درعا يصد العواصف .

ولم نمش ميلا ــ يعفر منا الجباه ــ إلى حيث أبراجهم فى العواصم .

ولم نتوضأ بماء الشهادة ، أوحفظ الناس فاتحة للتصادم .»[٩] .

فنحن نرى التشكيلات البصرية :

أ ــ **الدوائر** : الجرح ، الجحور ، السهل (الذى يتحول إلى دائرة ــ وليس امتدادا رأسيا ــ بتحييز تجريدة العميل فيه)

ب ــ**الامتداد الأفقى** : درب الرواح ، المشى « ميلا » على درب الجهاد . وهو يمثل المخرج المستحيل من أزمة الدوائر ،حيث :القتل يقطع درب الرواح ، وميل الجهاد قفر من الماشين

ج ــ **الامتداد الرأسى** : الصعود إلى ذروة العيش ، وردة الثأر ، الصقر المجنح ؛ وهذه هى القيم التى يقوم عالم « الدوائر» حائلا دون بلوغها .

٥

إن نفى المضمون من إطار العمل الفنى ــ والشعرى بشكل خاص ــ لا ينطوى على هدف مضمونى فحسب ، ولكنه يدمر الأساس الذى يقوم عليه النشاط الأدبى أصلا .

ونحن لا نعتمد فى هذه المقولة على الأساس الأخلاقى الذى اعتمد عليه مؤلفا كتاب «نظرية الأدب»[١٠] : حين رأيا أن النشاط الفنى بعامة أسمى شأنا وأخطر أثرا من أن نقتصر فى النظر إليه على الجانب الشكلانى فحسب ؛ أو أن نأخذه من وجهة نظر«الفن للفن» أساسا . ذلك أن للفن دوره الرئيسى فى صياغة الحياة الروحية لمجتمعه ، وتشكيل رؤية الحقيقة فى عصره ، وليس ذوق أمته فحسب ، بل ربما كنا أكثر قربا إلى فريق من النقاد العرب القدماء الذين فصلوا بين مقاييس العمل الأدبى ــ والشعر بخاصة ــ من جهة ؛ وبين قيم الأخلاق والدين من جهة ثانية[١١] . ومع ذلك سيبقى لمضمون العمل الأدبى قيمة كبيرة ــ من وجهة نظرنا ــ فى تشكيل مستوى « الشعرية » فيه .

« إن قضية العلاقة بين الوعى والحياة تكشف عن حقيقة أن : ليس الوعى هو الذى يحدد الحياة . بل إنها هى التى تحدده» ؛ ومع ذلك فإن **تطوير** الحياة يتوقف على الوعى بآليات التطور وقوانينه الحاكمة . وهنا تقوم العلاقة بين الفن والواقع : فإذا لم يكن الفن جزءا من الآليات التى تمارس عملا مباشرا فى تطوير الواقع ، فإنه عامل أساسى فى تشكل **الوعى** الإنسانى بواقعه . وإذا كان تطور علم الجمال يمثل تاريخ نزوع الوعى من الذاتية إلى الموضوعية ، فى محاولته الوصول إلى تحديد علمى لمسألة «الجميل» ؛ فإن ذلك يمكن أن يهدينا إلى قضية مركزية : هى أن « الفن » بوصفه جزءا من « الوعى » ــ إنما يتم تشكله فى إطار « الواقع » ، ولكنه يعود إلى هذا الواقع فى محاولة لقيادة الوعى به ، مستهدفا تطويره .

وعلى هذا الأساس يمكننا فهم محاولات التضليل المتآزرة فى المحاور الثلاثة : فالقول بموت الفلسفة ونفى التطور الاجتماعى (أو إيقافه عند الوصول إلى مرحلة الرأسمالية) فى وضعية أوجست كونت ، على مستوى الوعى ؛ ونفى علاقة الفن بالواقع فى الفن الخالص ، وعد النشاط الخلاق فى الفن ضربا طفليا من اللعب ، على مستوى نظرية الأدب ؛ ونفى الحكم وإهمال القيمة الجمالية فى النقد البنيوى ، على مستوى الحس الجمالى ؛ إنما تمثل حلقات متعددة ضمن سلسلة واحدة : هى سلب الفن دوره المهم فى تطوير الوعى ــ وبالتالى الإسهام فى قيادة التطور الاجتماعى ــ اتساقا مع الهدف القديم الذى يسعى اليه أصحاب المصلحة فى تجميد ذلك التطور عند المرحلة التى وصل إليها[١٢].

فإذا كانت طبيعة إدراك الجمال تعود إلى الذات أكثر من كونه صفة فى الموضوع ــ كما يقول سانتيانا[١٣] ، وإن كان ــ بوصفه فاعلية ــ يتوجه من الذات نحو الموضوع ، وإذا كانت الذات نفسها ــ بوصفها مركبا من ذكريات وخبرات ماضية ،

ومشاعر واحتياجات حالية ، ورغبات وأهداف مستقبلة ـ إنما يتم تكوينها داخل مجتمع ذى تاريخ وخبرات ماضية ، وتقاليد وفعاليات قائمة ، وطموحات وأهداف مستقبلة كذلك ؛ فإن النشاط الإبداعى للإنسان فى الفن : إنما يقوم من خلال «الإدراك الجمالى» فى الذات ، متوجها إلى الفعل الموضوعى فى المجتمع . أى أنه يتشكل داخلا لذات ـ من الواقع ـ إدراكا ، ويتجه خارج الذات ـ إلى الواقع ـ رسالة ؛ ويمثل المنتج الإبداعى ـ أو النص ـ هذه الحركة الدائبة بين الذات والواقع ، أو لنقل : حركة الذات داخل الواقع أخذا وعطاء . فإذا ما أغفلنا ـ فى النص ـ رؤ ية هذه الحركية فإننا نهدر النص فى حقيقة الأمر لصالح العلاقات البلاستيكية التى تشكلها اللغة على سطحه ، ونضيع أساس قيام «الشعرية» التى نجهد فى البحث عنها . فالشعرية التى يهدف النقد الحديث إلى الوصول إلى أسرارها لا تقوم فى الشكل فحسب ـ وإلا ما اشتكى النقد اللسانى من تعذر كشفها(١٤) ـ ولكنها تقوم قسمة بين : قيم الشكل الفنى ، وقيم المضمون الاجتماعى فى وقت واحد . وهكذا يقف المضمون إلى جوار الشكل الفنى متساندين فى تكوين المحصلة النهائية لجماليات النص الشعرى(١٥) .

* * *

لقد أمضى مهران عمره كله يحمل أشجان الوطن : الإنسان ، والعدل ، والحرية . ولا تتحقق الحرية للإنسان إلا إذا تحرر من الحاجة التى تستذله : لا بالاستغناء عما يحتاج ، تحت شعار «القناعة كنز لا يفنى» ؛ ولكن بتوفير ما يحتاج إليه ، فهذا هو حقه فى الوطن .

يواجهنا الديوان بحيلة الشاعر فى المدينة الصخرية القلب ، التى تخنقه ؛ وبحياة «إخوته» الذين غادرهم فى «نجوع» الصعيد ، يختنقون أيضا ، والشاعر وإخوته يعانون «حالة» واحدة من الاختناق : هى أنهم لا ينالون حقهم من ثروة الوطن ، التى يبددها الذين يبيعون كل شىء : الشرف ، والكرامة ، والوطن ـ ذاته ـ أرضا وناسا :

«ضمى عليك المعطف الشتوى وانتبهى لأيام المكائد

فالغيم يمطرنا مصائد

لاشىء يغرينا بتقصير النهار ، ولاإطالة ليلنا

والحلم قد فقد ارتعاشه

تقفص من الأوجاع يحوينا ، ويلتهم البشاشة .

من أبعدَ النهر العجوز عن الأصابع

. . . وعن الجذور ؟

من ذا الذى أغراه بالصف الأخير . .

أم حيدوه ، فلا يثور ولا يمانع ؟

وأنا الذى عاينته يقظان فى كل المواقع

وعرفته ؟ والنجع منكفىء عليه ، يذيب فيه مرارة الصبار فى ليل المواجع .

ويحك فى صف الحجارة ظهره المكشوف للحيات ، والحفراء والجوع المتابع »

وهو ـ إلى جانب أهله ـ يقف صفا واحدا ، ذلك لأن الأعداء يقفون أيضا صفا واحدا ، فإذا يلتقى من يبيعون الوطن فى الداخل ، بمن يشترونه منهم فى الخارج مكونين فريقا واحدا يقف فى مواجهة الوطن : ناسه وحريته ومستقبل أجياله ؛ لا يجد مهران بدا من مواجهتهم ، من حيث يقف هو فى الصف المدافع عن الوطن : ناسه ، وحريته ، ومستقبل أجياله :

أنا لم أقرب شيئا مما حرمت ، سوى أنى أنحاز

لأبناء عمومتى المجدولين من السعف الناشف ، واللوف الأحمر ، والمبذورين بثورا سوداء»

فإذا كان هذا على مستوى : الشخص : والوطن / الإقليم ـ والقطر ؛ فأن الأمر لا يختلف ـ سوى فى مظاهر لا تتعدى السطح ـ على المستوى القومى كله معنى ـ هو حلم المنطقة العربية كلها ، وليس لقطر واحد بذاته : فكل قطر من المنطقة العربية يغيب فى الأنماط نفسها ، ويعانى القيود ذاتها .

فما دمنا ـ جميعا ـ نمر بحالة واحدة من :

هو العهر فى دمنا أجمعين ، فليس يفرق بين القبائل . .

فلم يسقط العرب سهوا

ولكن . . . شربنا الردى فى العمائم .

وإذا كانت هذه الحالة تجعل :

جميع أرضك ـ أيها العربى ، لو تدرى ـ مخيم !! .

فلا غرو أن تحيا أحلام واحدة ـ على اتساع رؤ يته وشمولها للوطن / القوم ـ فى خياله ، وأن يكون منتظرا شكلا واحدا من

الخلاص ، يعيد إليه ـ على المستويين : القطرى والقومى ، كما هو على المستوى الشخصى ــ حقه فى الحياة :

مناخ مصرى من الظل ، يحمى العيون من الصرصر القاتلة
فذوقوا الذى قد مشيتم إليه قبائل قد أنكرتها البطون !
مرابطكم ليس فيها خيول
وأنَّ حضرتم ، فلن يخرج القهر إلا الدماء
هنا حيث تنزل كل الصواعق فوق رؤوس الملوك
بذنب قرانا التى أفسدوها ، وكل الدماء التى ميعوها .
هنا ، حيث لا يستطيع أمير الجيوش الفرار
ولا كامب فى السبى ، يعطى الأذلة أوسمه للفخار
فكلهم فى ثياب يزيد ، وكلهم باع أم الكتاب
قياصرة تحت بيض القباب
خراج الشعوب لديهم
هو النفط قاعدة للسقوط
وقبعة فوق رأس أجير : وفيديو يلوط عقول الكبار

تراك تجىء ؟
تشق قماقم عصر بذىء ،
وتفتح أقفال عصر صدىء ؟
هنا حيث أنت . . .
تخنث فى الغمـد سيف الوليد
وألبست الأرض زينتها . . من هبات اليهود . .
وبرق الشمال البعيد . . البعيد
وأمطرها رب هذا الزمان ، بما فى خزائنه من صغار الطغاة
وروث حضارته ، والجنون البهيج
وخدرها أخطبوط النيون ، فلاذت بسندسه المستفز
فحينا تئز ،
وحينا تنز
وحين تدق الطبول وتصهل بالموت عبر البرارى خيول الوعيد
ويحتشد الموت فوق الرؤوس ، يسوق المخيم إثر المخيم صوب الشتات ؛ ويبدأ سفر الخروج .
يطقطق حراسنا المفتدون الأصابع ، أو يغمزون فيسطع لحم الجوارى ، فيغمى على عرصات الديار ، ويعشو الخليج
ترى هل تجىء ؟
هو البغى مذ ألزموك القفاز
وغصت ثعالبهم بالثمار
ذراريك ماتت ، وأصبحت وقعا خفوتا لقادم
وحرفا وحيدا يراه الزمان القمىء
ووارته فى ليلها المستبد . . . حلوق الأعاجم .

. . . . .

يقولون جرح ، ولكن
هـو القتـل يمضى بـدرب الرواح ، إلى حيث ألقى ملوك الطوائف
فكيف الصعود إلى ذروة العيش يوما ، ونحن تفزعنا صرخة البوق إن أذنت للبكور ،
فنمسـك بالليـل حتى يطول ، ففيـه البكاء ، وفيـه «الشـراب المغذى» ، وفيه «المراد» إذا أنشدتنا رباب على مزهر ، أو رمتنا مقاصيرهم بالبشارف .
وكيف نفارق هذى الجحور ، وفى السهل تجريدة للعميـل ، وحراس خائف ؟!
ولا «وردة الثأر» عادت تشم ، ولا «الصقر» أبقى جناحيه درعا يصد العواصف .
ولم نمش ميلا ، يعفر منا الجباه ، إلى حيث أبراجهم فى العواصم
ولم نتوضأ بماء الشهادة . . أو حفظ الناس «فاتحة» للتصادم !
أبا ذر . . ما عاد شىء بمأمن !!.

*

لقد كان عليها بالوسيلة التى تؤهله ــ على المستوى الفردى ، دون اهتمـام بالقضيـة العامـة ؛ كما أهلت كثيـرين ــ لرغـد الحياة . ولكن ، أيمكن لإنسان له قلب يعرف معنى الشرف أن يقف موقفا كهذا :

هل أخرج من لغتى ، وأزور ما قد زور من قبل ، وأمضى .
كـالبرص المقـرف ، مكشـوف العـورة ، لا أخجـل من هـذا الطفح ؟

هل أطرح سمتى العريان ، لألبس بردة أقلام شبت . . شابت فى العار وفى القبح ؟

يا لؤام ، أجيبوا

هل هذى خارطة بلاد . . أم قائمة سوداء ؟

هل هذا آخر صبر الشعب العربى ، على ما فيا التجار/الأمراء/الرؤساء ؟

هل هذا ما قدمنا منذ حراء . . . إلى آخر رايات الفتح ؟

أو ما سار إليه ، إلى الطائف ؟

وهو فى النهاية ــ برغم كل هذا الظلام ، أو لنقل : بسبب كل هذا الظلام ــ لا يلجأ إلا إلى الأطفال ــ ممثلين فى أطفال القدس ، ثوار الحجارة ــ الجيل الذى لم تلوثه القيود ، ليضع آماله وآمال الأمة فيهم :

«هذى الأحجار المسنونة

. . . لغة الله ينزلها فى ليلات القدر

. . . على أطفال مخيم !

*

ياثمر البيارات ، ويا فوران التخمير . . . . تقدم

وأديروا ــ يا صبية حارات القدس ــ مفاتيح جهنم

يا أطفال الموت العربى . . الرسمى ، الحدوا

لا نفع بآباء ولدوا فى القيد ، وعاشوا فى الأسر ؛ وإن جاعوا

ناحوا كاللقطاء ، وإن عطشوا شربوا فى أحذية مقدم !

لو أعطينا بعض حجارتكم ، أيام طفولتنا . . . لاختلف الأمر .

لاختلف الأمر :

فما صاروا حكاما ،

أو حتى وجدوا !!»

* * *

هكذا يقف محمد مهران ــ فى هذا الديوان الأخير ــ جامعا تجربة مسيرتيه الشعرية والنضالية معا ، ومن المهم أن نلاحظ حركة التطور والثبات على المحورين جميعا : فأدواته الشعرية ــ من ترميز ، وتشكيلات ، وتقنيات فنية ــ فى تطور دائم نحو التجويد ؛ على الرغم من ثبات مصدر مادتها ؛ وهو الحياة والروح المصرية الخالصة . أما تجربته النضالية فموقعه منها ثابت لا يتغير إذ يقف ــ منذ صدر شبابه ، ودواوينه المبكرة ــ فى الموقع نفسه : فى صف إخوته « المجدولين من السعف الناشف ، واللوف الأحمر »طلبا للعدل والحرية : حرية الوطن ، وحرية الناس ، إلا أن هذه الرؤية ــ وفى هذا الديوان بصفة ملموسة ــ قد اتسعت لتشمل ــ إلى جانب إخوته فى النجع ، ثم فى مصر عامة ــ إخوة له آخرين : إنهم الإخوة الذين لم يكن يتوجه إليهم من قبل ، العرب .

ولكن العرب الذين اتسعت الرؤية لتشملهم ذوى توصيف خاص : إنهم ليسوا عرب الأرصدة والبارات والسيارات الفارهة ؛ بل هم العرب الفقراء : لنقل إنهم عرب التاريخ ، الذين صنعوا التاريخ الإنسانى القديم للعدل والحرية مثل أبى ذر ؛ وعرب المستقبل ، المرشحون لصنع التاريخ الآتى للعدل والحرية ، أى الذين يقفون فى الصف المواجه لأرباب الأرصدة ، والبارات ، والسيارات الفارهة .

الهوامش :

١ ـ راجع ـ مثلا ـ قوله ص ـ ١١٨ .

يا هذا الوالع فى الصلصال ، يناديك ضلالى وضياعى . .
جبنى ، وسباعى . . . صمتى ، ودعاء يراعى : أن
تتجلى ، إن حمل لئام القوم النعش !

٢ ـ ص . ص : ٣١ ـ ٣٢ .
٣ ـ ص . ص : ٣٩ ـ ٤٠ .
٤ ـ ص . ص : ٦٠ ـ ٦١ .
٥ ـ ص . ص : ٩٥ ـ ٩٧ .
٦ ـ ديوان ابن الفارض : ص . ص : ٤٥ ـ ٦٢ .
٧ ـ نفسه ص . ص : ٨٣ ـ ١٧٢ .
٨ ـ ص . ص : ١٦ ـ ١٧ .
٩ ـ ص . ص : ٤٨ ـ ٤٩ .
١٠ ـ رينيه ويليك واوستن وارين ، ص . ص : ٣١٣ ـ ٣٣١ ، الفصل الخاص بالتقييم ، والقضية تطرح أيضا فى الفصل الخاص بالأدب والمجتمع ص . ص : ١١٩ ـ ١٤٠ .
١١ ـ إن الفصل بين القيم الفنية والقيم الدينية مستفيض فى أعمال نقادنا القدماء ، مثل عبد الله بن المعتز ، وأبى بكر الصولى ، كذلك على سبيل المثال القاضى الجرجانى فى « الوساطة بين المتنبى وخصومه » ص . ص : ٦٤ وماحولها ، إذ يرى أن الديانة ليست عيارا على الشعر ، فلو أنها كانت كذلك ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم ابى نواس وشعراء الجاهلية ، وكعب بن زهير وعبد الله بن الزبعرى من الدواوين » . ويستعرض إحسان عباس هذه القضيه وتغير مواقعها عبر العصور العربية المختلفة ، فى كتابة القيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، مواضع متفرقة .
١٢ ـ فى تفصيلات ذلك ، راجع : أحمد السعدنى ، نظرية الأدب ، ص . ص : ١١٩ ـ ١٤٠ ، ولكاتب البحث دراسة ـ تحت الطبع ـ بعنوان : فى نظرية النص الشعرى .
١٣ ـ الإحساس بالجمال ، ص . ص : ٦٢ ـ ٦٥ ، ٧٠ وما بعدها .
١٤ ـ راجع على سبيل المثال :
أ ـ استعراض جون كوهن لهذه الصعوبة فى كتابه : بناء لغة الشعر ، وبخاصة ص . ص : ٣٦ ـ ٣٧ ، ٥٠ ـ ٥٧ .
ب ـ بدايات كتاب عبد الكريم حسن : البنيوية الموضوعية فى شعر بدر شاكر السياب ـ ص . ص : ١٣ ـ ١٧ وفيها ملاحظات عالم اللغة الفرنسى الشهير ا . ج . جريماس ، ففيها شكوى مريرة من أن الدرس اللسانى البحث . لا يمكنه الوصول إلى السر الذى يجعل الشعر شعرا . كذلك ملاحظات ديفيد كوهن ص . ص : ١٧ ـ ٢٢ ، وفيها الشكوى نفسها .
١٥ ـ راجع جون كوين ، السابق ، ص . ص : ١٩ ، ٣٩ ـ ٤٤

المراجع :

١ ـ إحسان عباس ـ : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، دار الثقافة ـ بيروت ١٩٧٨ .
٢ ـ أحمد السعدنى ـ : نظرية الأدب ـ ج ١ مقدمة فى نظرية الفن ، مكتبة الطليعة ـ أسيوط/مصر ١٩٧٩ .
٣ ـ جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوى ، مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة ، د . ت .
٤ ـ جون كوين : بناء لغة الشعر : ترجمة أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ـ القاهرة . د . ت .
٥ ـ رينيه ويليك وأوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محيى الدين صبحى ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ـ دمشق ١٩٧٢
٦ ـ عبد الكريم حسن ـ : الموضوعية البنيوية ـ دراسة فى شعر السياب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ١٩٨٣ .
٧ ـ القاضى الجرجانى : على بن عبد العزيز : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وآخر ، مطبعة عيسى البابى الحلبى ـ القاهرة د . ت .
٨ ـ عمر بن الفارض : ديوان ابن الفارض ، تحقيق عبد الخالق محمود ، دار المعارف ـ القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٤ .
٩ ـ محمد مهران السيد : طائر الشمس ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ١٩٩١ .

الحرية والجبر

فى أدب الغيطانى

قراءة فى : رسالة البصائر

يوسف زيدان

مرثيةُ الهَجَاج

تحتل «رسالة البصائر فى المصائر» مكانةً خاصة بين مجموعة أعمال جمال الغيطانى الإبداعية ، وتمثل تطوراً مهماً فى تقنية الكتابة عنده ، باعتبارها خطوةً أخرى فى محاولة الغيطانى الدؤوب .. أعنى محاولة اكتشاف أسلوب للقصِّ يتأسس على التراث ويتجاوزه .

وبقطع النظر عن هذا العنوان التراثى التليد «رسالة البصائر فى المصائر» وهو العنوان الذى سنتوقف عنده بعد قليل ، فإن الرواية تعالج قضية شديدة المعاصرة ، فهى مرثية مطوَّلة للهَجَاج المصرى الذى وقع فى النصف الثانى من السبعينيات ، ولاتزال آثاره باقية إلى اليوم . وهى تنويعٌ لحنٍ حزين على نغمة «ما شاء الله كان» تلك النغمة التى ابتدأت وانتهت بها الرواية ، وكأن الراوى قد أُسقط فى يده ، فلم يعد بإمكانه إلا رثاء الزمن الذى كان ، وبكاء الزمن الذى هو كائن .. وما بين الرثاء والبكاء ، تتوالى الصور والوقائع راصدةً أحوال الخَلْق ، حاكيةً بعضَ ما جرى بديار مصر التى شاء الله لها أن تنفتح وتهجَّ من جلدها ، حتى تكاد ملامحها تتلاشى فى غبار الانفتاح .

ولما كانت الرواية تثير ـ بقوة ـ قضية الإنسان وهو يواجه «تغيُّر العالم» فقد رأينا أن نتوقف عند رؤ ية الغيطانى للعالم ، من خلال تلك القراءة التى ترصد تأرجح الغيطانى بين الحرية والجبرية ، لنرى الجانب الذى غلب عنده فى النهاية . . فالحرية والجبرية فى نهاية المطاف ؛ وجهان لرؤية الإنسان للعالم ، وموقفان تتم بهما تلك المواجهة المقدَّرة/ المختارة . . مواجهة الفرد للكون .

سنسلك فى تسجيل نتاج القراءة مسلكاً خاصاً ، فنعرض لتفاصيل رؤ ية الغيطانى عبر الفصول والقواطع ، ونعرض لبنية الرواية وخصائصها اللغوية فى إشارات . أما الدقائق والرقائق الواردة فيها ، فهى اللمحات !

فصل :

بدأ الغيطانى بديباجة ـ كالأسلاف ـ حدَّد فيها دواعيه التى حدت به لخطِّ الرسالة ؛ وقد خاطب بها أولئك الذين سيأتون من بعده ، فقال ما نصُّه :

> « يا أهل الوقت الذى لا نعرف من أمره شيئاً ، يا أهل أزمنة لن نبلغها ، ستقصر عنها أعمارُنا ، يا مَنْ ستسعون فى دهرٍ خلا منا ، ومن آثارنا . . اعلموا أن ما مرَّ بنا ثقيل ، وأن ما عرفناه مضنٍ وما قاسيناه صعبٌ ، مُرٌّ . هذه السبعينيات من زماننا الكدر عقد انقلاب أحوالٍ ، وأمورٍ غريبة ، وبلايا ثقيلة ، وتحولات شملت جلَّ القوم ، وقد عاينت ذلك ، قاسيته ، تضاعف هَمِّى ، ناءَ وقتى بما عرفته . . هنا خطر لى أن أقيِّد ما أعرفه ، ما عاينته عن قرب ، أو ما ألممتُ به عن بُعد . »

ويظهر أول جوانب القضية التى نرصدها ، حين تلوح فى الديباجة ملامحُ حرية خاصة ، هى «حرية التدوين» . فالغيطانى يخرج عن عادة الأسلاف من كُتَّاب الرسائل ، أولئك الذين يذكرون فى ديباجة رسائلهم أنهم كتبوا «إستجابة لإلحاح بعض الإخوان » أو «إجابةً لسؤ ال واحدٍ من أهل الزمان . . » وغير ذلك من الإشارات التى تجعل تدوينهم مرتبطاً بفعل من الخارج . يخرج الغيطانى عن ذلك ، فيؤكد أنه : «أقدمتُ والله بدافعٍ منى ، لم يطالبنى بذلك صحب أو إخوان ، لم أسع بغية كسبٍ أو شهرة ، إنما شرعتُ والقلب فيه ما فيه . . » هو إذن يرى الكتابة فعلاً حُرّاً لا يرتبط إلا بتفريغ الهَمِّ ، ولا يبغى بالكتابة إلا «الأمل» فى تبدُّل الأحوال . . وما عليه بعد ذلك إن وافقت الكتابة أهواء الغير أو خالفتها .

قطع :

فى ظهيرة قاهرية قائظة ، جلستُ مع الغيطانى فى ركنٍ عتيق منزوٍ ، من تلك الأماكن التى لم تندثر بعد . . وجرى بنا لسان الحوار فى كل مضمار ، حتى ابتدرته بسؤ ال وقع منه موقعاً . سألته عن تلك الوقائع التى ذكرها عن نفسه فى روايته «كتاب التجليات» كيف لم يراع ، وهو يذكر أدق التفاصيل والخفايا ! ألم يتحسب لوقع ذلك على الآخرين من حوله ؟

اختلجت بعض المشاعر فى عين الغيطانى ، وشعرتُ باصطلام يمور تحت صفحة ملامحه الهادئة . وقد نظر نظرةً فى البعيد ، ثم قال : حين أكتبُ ، لا أفكِّرُ فى أحد !

وصل :

لحرية الكتابة والتدوين تاريخٌ طويل فى أدب الغيطانى ، فهو ينظر للإبداع على أنه فعل حُرّ يواجه الأديبُ به العالم . ولقد واجه جمال الغيطانى القهر فى زمن عبد الناصر بروايته «الزينى بركات» التى اعتبرها النقاد إدانةً لحكم عبد الناصر وشهادةً ضد وطأة القهر السياسى أيام الستينيات ، واعتبرها هو : صرخة رفض لكل قهر فى أى زمان . المهم هنا ، أنه جعل الكتابة فعل مواجهة ، وإعلان حريةٍ ضد عتمة القسر .

وعاد الغيطانى فى السِّفر الثالث من التجليات الى أحضان عبد الناصر ، الذى صار فكرةً وحلماً بعيداً ، فصحبه فى رحلة عروج صوفى تخييليٍّ أدان خلالها السادات الذى أسجى البلاد والعباد كبدنٍ مترهل ينخر فيه الدود واليهود ـ بحسب رواية أمل دنقل ـ وأضاع مكنون الروح العامة وبدَّد ما كانت مصر تحتشد له طيلة نصف قرن . كانت الكتابة أيضاً : فعل مواجهة ، وحرية رفض .

وفى «رسالة البصائر» يستكمل الغيطانى ما بدأه من قبل ، فيواجه بتدوينه الرسالة ، ذلك الهوس الهجاجى الذى اجتاح

قلوب العباد فتركوا البلاد وتشتتوا فى المكان . أراد الغيطانى ألا يفقد الآتون من بعده ملامح ماضيهم الذى كاد أن ينطمس فحكى ما حكاه لتثبت الصورة المائعة ، ولينفذ بالبصيرة فى المصير . وتلك هى حدود الاستطاعة ومنتهى الحرية لديه . أما الجبرية ، فالحديث عنها يطول .

إشارة :

تقع رسالة البصائر فى منطقة وسطى ما بين حدود الرواية وحدود المجموعة القصصية . ويبدو أن الغيطانى أساساً لا يعترف فى الأدب بحدودٍ مرسومة ـ فهو لا يلبث بعد ديباجته أن يقدِّم مجموعة متوالية من القصص القصيرة التى تبدو منفصلة ، وكأن القصة الواحدة دائرة بذاتها ، تلتف حول محورها الخاص . لكنه بطول النظر لمجموع الدوائر ، نلمح خطاً دقيقاً يصل بين محاور الدوائر وينظمها فى عقد واحد . فكأننا بذلك أمام رواية متصلة الفصول . وهو كثيراً ما يشطر الدائرة ليفسح المجال أمام ما يسميه بالحواشى ، وهى مقتحمات قصصية تتعلق بدائرة القصة/المتن ، لكنه لا يلبث أن يتوسَّع فى الحاشية حتى يدُخلها فى المتن ، أو يجعل الحاشية متناً . وثمة أمرٌ هندسىٌّ آخر ، هو أن الغيطانى كثيراً ما يمدُّ من الدائرة السابقة خطّاً ، يقع بنهايته داخل حدود دائرة لاحقة ، وهذا شكلٌ آخر من توالى اتصال الدوائر !

لمحة :

عنوان الرواية ـ على تراثيته ـ يكشف عن انشغال الغيطانى الدائم المتجدِّد بفكرة مرور الزمن وفوات اللحظات . وهو يشير فى أولى صفحات الرسالة إلى أنه كان دائم التطلُّع لأقرانه سائلاً نفسه أين سيكون كل منهم بعد عشر سنوات ؟! وهو السؤال الذى يتكرر كثيراً بصور متعددة فى أعمال الغيطانى ؛ وفى كل مرة يدور السؤال عما سيكون عليه الحال بعد عشر سنوات .
فلماذا يجعل الغيطانى السنوات العشر بالذات هى الفارقة ؟ هل لأنها تمثل العقد الواحد فى الأعمار ؟ أم لأن العقود الثلاثة الماضية فى حياتنا كانت كالمراحل المنفصلة ، فشتان ما بين الستينيات والسبعينيات . وذلك ما يظهر من قول الغيطانى :

«مع حلول السبعينيات ، لاحت المنعطفات المفاجئة ، والمنحنيات الحادة ، والانقلابات العاكسة ، حتى البديهيات انكفأت . فهل ينظر الغيطانى إلى كل عقد ، على أنه دورة زمان ؟

فصل :

حين ابتدأت الدائرة الأولى فى الالتفاف ، حول قصة «عم عاشور» الذى يعمل حارساً لمنطقة قاهرية عتيقة تضم بيمارستان ومسجد المنصور قلاوون وجامع برقوق . بدا الغيطانى كأنه يؤكد صلابة موقف الإنسان تجاه العالم ، فعاشور هذا الذى يحرس التاريخ العام ، ويحافظ على التاريخ الخاص ـ حيث ظل محتفظاً بالقُفَّة التى حملها أبوه عند نزوله القاهرة لأول مرة ـ هذا الرجل يبدو مثالاً لصلابة الإنسان ، ورسوخه ، لم ينفعل طيلة حياته الطويلة إلا مرتين : الأولى حين حاول بعضهم رشوته ، والأخرى حين رأى أجنبيين يتبادلان الهوى فى القبة !

ولا نكاد نسترسل مع سيرة الرجل ، حتى يصدمنا الراوى بتحولٍ عارم فى كيانه . فنرى «عم عاشور» وهو يتاجر فى العملة ويُفسح الطريق أمام طلاب الهوى من الأجانب الذين يطفئون الشبق بأعلى قبة المسجد . تحولٌ قاسٍ ، رهيب ، أراد الراوى أن يصدمنا به ، ويزعزع مستقر هدوئنا ، ليدخلنا بعد ذلك فى عالمٍ مقبضٍ ترفرف عليه أجنحة الجبرية الثقيلة .

قطع :

كثيراً يلجأ الغيطانى لتقنية الصدمة ، وقد فعل ذلك بمهارة شديدة فى رائعته «الزينى بركات» . مرة حين صدمنا بحقيقة أمر الزينى بركات نفسه ، وكشف فجأة عن فظاعة أحواله المستترة تحت قناع الصلاح . ومرة حين اختتم أحد فصول الرواية بصوت «المنادى» الذى ظل يردد أن «زكريا بن راضى» اعترف بجرائمه بمحض إرادته دون إجبار . ثم بدأ الفصل التالى بعنوان : وقائع تعذيب زكريا بن راضى .

وصل :

كان التحول إلى الجبرية فى رسالة «البصائر» ناجماً عن ورود الأحوال الشداد ؛ وضعف الإمكانية الإنسانية عن الاحتمال .

هذا ما يتجلى فى بقية قصص ــ دوائر ــ الرواية ، إذ شرع الراوى فى تعليل ما جرى لحارس التاريخ ، الذى انهار ، وجاء التعليل بياناً واستبصاراً عبر حشد قصصى يستعرض ما مَرَّ بأهل الزمان ، بداية من الطبيب الذى هجر الطب العيادى ، وصار مقاولاً يرتدى الجلباب ويخاطب عمال البناء بألفاظ مثل افهمنى يا حلاوة . . اسمع يا عسل !

ومادام ذكر الألفاظ قد جرى ، فمن الواجب أن نتوقف قليلاً عند لغة الغيطانى فى هذه الرواية :

إشارة :

يبدو أن الغيطانى قد أراد أن يموِّه بلغة التراث ، فاختار هذا العنوان ذا الطابع التراثى ، وراح فى ديباجته ينسج اللفظ على منوال القدماء ، ، مستخدماً تعبيرات مثل : فيا أهل الوقت ، ستقع أبصاركم على تدوينى ، لكلٍّ وجهة هو موليها ، خطر لى أن أقيد ، إنما أردت الإخبار . . إلخ .

لكن الأمر محض تمويه . وإلا ، فإن قاموس الرواية لم يقتصر على لغة التراث وحدها ، بل جمع إليها ما استحدث من مفردات الواقع ، والتعبيرات اليومية ، واستفاد أيضاً من لغة الحوار العامى ، فسجَّلها بألفاظ وسطى ، بين العامية والفصحى ، بحسب مقتضى السياق ، فكان أحياناً يستبدل بالعامية المصرية ما يوازيها من اللفظ الفصيح ، وأحياناً أخرى يستغل وقع اللفظ العامى ـ كما فى خطاب الطبيب/المقاول ــ فيثبتها كما هى . والأطرف فى ذلك كله ، أن الغيطانى استوحى أسلوب القص الشعبى المصرى ، هذا اللون المميز الذى نلمحه فى جلساتنا الريفية والشعبية ؛ وهذا ما يتجلى فى اختياره لتعبير مثل : فاتنى القول يا كرام .

لمحة :

مع أن لغة الرواية نجحت فى سبك مفردات التراث والواقع اليومى ، وجمعت بانسيابية قَصِّها بين الفصحى والعامية ، إلا أن هنالك بعض المواضع التى استعصت على السبك . خاصةً عند محاولة الغيطانى صياغة ما هو «شديد العامية» بأسلوب فصيح،فمع نجاح المحاولة فى معظم مواطن الرواية ، إلا أن بعض المواطن الأخرى جانبت المحاولة فيها التوفيق ؛ ومثال ذلك ما نراه فى قول الأم لأولادها (يعنى لا أعرف أقعد مع أبيكم) فهنا لا نرى التوفيق فى نقل العامية للفصحى ، فالفصحى لا تتوالى فيها الأفعال على نحو (أعرف أقعد) فكان الواجب ــ فصاحةً ــ أن يُفْصل بينهما بشىء مثل (أن) بحيث تصير (أعرف أن أقعد) وكذلك كان يمكن تغيير (يعنى لا) بلفظة (ألا).أما لو أراد الغيطانى أن يستفيد من تلقائية التعبير العامى ، فكان عليه أن يترك العبارة كما هى دون تعديل ــ كما فعل فى مواضع أخرى ــ فتكون :"إيه . . يعنى ما أعرفش أقعد مع أبو كم"وهى بذلك لن تخدش سياق العمل وأسلوبه ، إذ إنه احتوى على تعبيرات مماثلة فى عاميِّتها مثل (بابا أهه يا ستى . . دى اللى بتضربنى . . بتقولى فين أبوكى) وهى ثلاثة تعبيرات وردت فى صفحة واحدة بالرواية ، ولم تتسبب فى اهتزاز أسلوبى ، لورودها فى معرض حوار تلقائى برىء ؛ سجَّله الراوى دون تعديل .

لمحة أخرى :

صحَّ عندنا أنه «جَلَّ مَنْ لا يسهو».وقد سها الغيطانى ــ على صعيد اللغة ــ فى بعض أجزاء الرواية حين كررَّ «جلس رجلٌ عجوز».ففى اللغة ، لا يوصف الرجل بأنه «عجوز» بل «شيخ ، هرم» فالعجوز هى المرأة المتقدمة فى العمر . عموماً ، فسوف نقولُ،هنا ، ما كان يقوله المشايخ الأسلاف حين يرون تجاوزاً ما فى مؤلفات غيرهم ! فقد كانوا ينبِّهون على خطأ الغير ، ثم يقولون : ولا نظن أنه يقع فى هذا السهو ، فالأرجح أن ذلك من عمل النُّسَّاخ !

فصل :

بعد حكايتَىْ «عم عاشور» الذى هجَّ من التزامه ، وذلك «الطبيب/المقاول» الذى صارت الجرائد تنشر إعلانات مشاريعه محلاة بصورته وهو يرتدى الجلباب الأبيض والطاقية البيضاء وتحيط وجهه لحية كثة ــ وهى الصورة النموذجية لأصحاب شركات الأموال التى انتشرت آنذاك وظهر زيفها مؤخراً ــ راح الغيطانى يزيد الواقعة تفصيلاً ، عبر حشد من حكايات زمن الهجاج . فذكر طرفاً من قصة «الشاب الذى أصبح فندقياً» مع أن أبيه كان يحلم بأن يصير ولده ممثلاً دبلوماسياً لبلاده فى الخارج ، فصار بعد حصوله على الشهادة الجامعية التى تؤهله لذلك : ممثلاً لحال بلاده فى الداخل ! ثم

ذكر سيرة بعض المحاربين الذين تقاعدوا عن الخدمة وراحوا يتخبطون فى أرض الضياع ، حتى إن أحدهم زار قبة المسجد فى تجواله التائه ، فرأى أجنبياً وأجنبية يتعانقان فى لهفة ، فصرخ فى حارس القبة ـ الذى وصفه الغيطانى بقوله «كان الحارس عجوزاً ، لوجهه تيهُ ، وغياب ـ قائلاً : ما يجرى بالداخل عيب ، هل رأيت ما يجرى داخل القبة ؟ فردَّ الحارس «عم عاشور» قائلاً : وهل رأيت ما يجرى خارج القبة !!

وبعد أن قصَّ الغيطانى علينا خبراً عن أولئك الذى سافروا وهم الملازمون للمكان ، راح يسرد شيئاً عن الذين هجَّوا من المكان إلى خارج الديار : الخطَّاط الذى راح أمره فى الغربة ، حتى اختُطف مخابراتياً ـ لم يصرِّح الغيطانى باسم البلد التى اغترب فيها الخطَّاط ، وانما أشار الى أنها العراق ـ والمهندس الذى انحصر كيانه فى إرسال النقود لأولاده من أوروبا ، حتى انفجر كمده وفار الدم من فمه . والمزارع الذى ترك وظيفته بمصر ، ونهبوا حقوقه فى إيطاليا . والمدرِّسة التى أتمَّت المدة ـ فى الكويت ـ وآل بها الأمر إلى جلب الهيروين لمصر . وأخيراً ذلك الأب الذى حاول كفيله السعودى أن يلوط بابنه .

قطع :

كان الغيطانى مصرىَّ الروح تماما وهو يقصُّ ، بل هو أيضا مصرىُّ الفكر الهامس فى القصِّ . والمصريون ، يردِّدون فى أمثلتهم الشعبية ما معناه : مَنْ خرج من داره قلَّ مقداره !

وصل :

لما حكى الغيطانى عن أولئك الذين رحلوا من البلاد ، لم يصرِّح باسم البلدان التى ارتحلوا اليها ـ أو ساقهم القدر لها ـ حاشا إيطاليا التى ذكرها بالاسم ، وما عداها من بلدان العرب ، اكتفى باشارات مؤكدة إلى أن تلك البلدان على التوالى ؛ هى : العراق ، الكويت ، السعودية . . وكأن الغيطانى لا يكتفى فى الرواية بإدانة ما جرى فى مصر ، بل يؤكده بإدانة الزمن العربى كله . ويستشرف آفاق المصير المؤلم الذى تسير إليه تلك البلدان ؛ وهو ما نراه اليوم ، بعد عشر سنوات ـ فاصلة ـ من صدور الرواية .

المهم ، أننا طيلة لوحات الرواية ، نرى الجبرية الكئيبة وهى تحطُّ بأثقالها على الشخصيات ، فكلهم يبدون كأنهم المساقون إلى النهاية وهم ينظرون ولا يملكون عنها فكاكاً . لا أحد منهم ينال ما ناله عن عمدٍ واختيار ، بل تلتفُّ حوله الظروف ، حتى تأخذ بناصيته إلى مصيره المرسوم ، فإذا حاول الخروج عما رُسم له ـ كما حاول الشاب الذى صار فندقياً ـ لقيه الدهر بغوائله . وقد تعدَّت تلك الجبرية وعدم الاستطاعة إلى شخصية الراوى نفسه ، فعندما أتى إليه واحدٌ من أولئك المحاربين القدماء يطلب منه المساعدة فى إيجاد عمل ، يقيه من الشتات ، لم يتمكن الراوى الذى يعمل صحفيا من المساعدة ، وعلَّل ذلك بأن الوقت لا يسمح له بالتصرف . الوقت بمعنى ظروف الزمن وأحوال الواقع . وحين لجأ إليه الشاب الذى يُحدق به أهل اللواط وطلب منه المساعدة فى الهروب مما قدِّر له ؛ يقول الغيطانى/ الراوى ، ما نصُّه « كنت فى حيرة ، غير قادر على تقديم عون ، استعيد وقت كتابتى هذا ، تحديق القوم فى الشاب ، وتغامزهم ، ونظراتهم » فهو إذن مدركٌ لحقيقة الحال وقسوة المآل الذى ينتظر الشاب ، لكنه عاجز عن أى فعل ، غير مختار ولا مستطيع . فما جرى به القدر ، لابدَّ واقعٌ !

إشارة :

حين انهمك راوى «الرسالة» فى ذكر ما جرى ، وراح يعرض لتفاصيل حياة الشخصيات ، التفاصيل التى أدت للنهايات المبكية ، رقَّت لغة الرواية ، وشفَّت ، لتناسب الإخبار عن الأحوال الحزينة ، أما الأسلوب التراثى الذى ذكرنا أمثلة له فيما مضى ، فهو لا يظهر إلا فى الديباجة وفى بدايات القصص والحواشى ، فإذا دخل الراوى فى التفاصيل ، غلبت تلك الألفاظ السهلة ، المنسابة ، الرائقة الوجد ، كأننا أمام شجون السرد وشجى الألفاظ ، فى غناء صاحب الربابة .

هنا يأتى السؤال عن طبيعة لجوء الغيطانى للغة التراث ، هل هى محض اصطناع يبغى التواصل مع لغة الأسلاف ؟ أم هى افتتاح للسرد القصصى واختتام له ، بينما المسبوك «التراثى ـ المعاصر ـ العامى ـ المبتكر» هو المكوِّن الرئيسىّ لأسلوب القصِّ ؟ يبدو أنها الثانية ، فمع قدرة الغيطانى على استكمال

بقية الرواية بالأسلوب التراثى ، كما فعل فى «التجليات» وأبدع . إلا أنه آثر أن يوافق بين تجدُّد اللغة وجدَّة الموضوع ، فسلك طريقاً يجمع بين الافتتاح والاختتام بتلك اللغة التراثية ، والدخول إلى الغمار بذلك الأسلوب الجديد الذى يجمع بين المفردات القديمة والجديدة والشعبية ، إلى جانب تلك الألفاظ ذات العبق الغيطانى مثل : أسيان ــ طلاّت ــ تلاشى . . الخ بالإضافة لأسلوبه الوصفىِّ المميَّز للأشخاص والأماكن ؛ كأن يصف مدير الفندق ــ ذلك الرجل القوَّاد ــ بأنه «المدير اللزج» أو يصف الأماكن القاهرية التليدة بأنها «تقاوم البلى» .

لمحة :

تتأسس الجبرية الغيطانية فى «رسالة البصائر» على مفهوم هيراقليطى للوجود ، فكما كان ذلك الفيلسوف اليونانى القديم «هيراقليطس» يرى أن الاشياء فى تغيُّرٍ مستمر ، وأن التغيُّر هو جوهر الوجود ، يرى جمال الغيطانى ـ بحسب ما جاء فى الرواية ــ أن : التغيُّر لا يدُرك لحظة وقوعه ، إنما يبدو وتتضح معالمه بعد تمامه . . هذا جوهر الوقت الذى أدركنى ، وحفَّزنى إلى كتابة هذه الرسالة . . فالتغيُّر يلحق كل شىء ، ما من معنىً أو حدثٍ مطلق ، فكل أمرٍ نسبىٌّ ، محكومٌ بالوقت» .

ولنتأمل تلك التعبيرات الجبرية : الوقت الذى أدركنى محكومٌ بالوقت . . لنرى كيف غلبت على الغيطانى أحاسيس انهزام الفعل الإنسانى أمام ما تجرى به المقادير . ولكن ، تظل « حرية التدوين » فعلاً إنسانياً يواجه احتكام أمر القدر ، ويرفضه .

فصــــــل :

لجمال الغيطانى عمل روائى آخر ، يحمل أيضا عنوان « رسالة » وقد كُتب تقريباً فى نفس الفترة التى كُتبت فيها « رسالة البصائر فى المصائر» ذلك العمل الروائى هو« رسالة فى الصبابة والوجد » .

وفى الروايتين /الرسالتين ، ملامح شبهٍ غير العنوان ، فرسالة « البصائر » تحكى عما وقع للآخرين الذين سافروا فى مكانهم أو ارتحلوا منه إلى خارج الديار ، ورسالة « الصبابة » تحكى عما وقع للراوى نفسه ، حين سافر إلى خارج البلاد ، ولَفَحه عشق تلك الفتاة المسماة « فاليريا » . ومايهمنا هنا ، على صعيد رؤية الغيطانى للعالم وتتبُّع موقفه بين الحرية والجبرية ، هو تلك اللحظة « الأسيانة » التى قال فيها لفاليريا وهو يستعيد زمان فعله السياسى الذى راح عبثاً : كُنا نحلم بتغيير العالم !

العالم إذن ، يتغير . لكن التغيير هنا غير مرهون بفعل الأفراد ، غير مرتبط باختياراتهم الفردية ، بل هو يسير وفقاً لمنظومة علوية لايملك الفرد حيالها أى فعل ، اللهم إلا « الحلم » فى رسالة الصبابة ، أو « الأمل » فى رسالة البصائر . . تلك هى ملامح الجبرية التى تظلِّل أعمال الغيطانى فى الثمانينيات ـ مضافاً إليها « التجليات » التى انطلقت من واقعة موت الأب ـ ويبدو أن ذلك الموقف الجبرى لايعتمد على مذهب عقائدى ، بقدر مايقوم على تلقائية الشعور بضآلة حجم الإنسان الفرد أمام العالم وأمام الموت .

قطــــــع :

انشغل الفكر الإنسانى بقضية « الحرية والجبرية » منذ أقدم العصور ، وكان الفلاسفة فى كل عصر يحاولون اتخاذ موقف معين منها ، باعتبارها واحدة من أهم قضايا الفلسفة الأولى « الميتافيزيقا » حتى قال الفيلسوف الانجليزى المعاصر « بين » إن تلك القضية هى « قفل الميتافيزيقا الذى علاه الصدأ من كل جانب . . » لكن الحقيقة أن هذا الصدأ لايلبث أن يسقط ، ويعود البريق لمعدن القضية ، مع كل اهتمام جديد بها . اهتمام تحتمه عملية انشغال الانسان بالوجود .

وفى تراثنا القديم ، تمت مناقشة القضية على نطاق واسع ، خاصةً أيام بنى أمية . فقد انهمك المسلمون فى طرح القضية تحت مسمًّى « الجبر والإختيار » وتبلورت آنذاك المواقف التى يمكن حصرها فى اتجاهين أساسيين : الأول اتجاه « القدرية » القائلين بحرية الإرادة والفعل الإنسانى ، وذلك هو موقف المعتزلة . والآخر اتجاه « الجبرية » الذين ذهبوا إلى أن أفعال العباد مقدرة أزلاً ، وأن الأمر خارجٌ عن إرادة الفرد ، معلق بإرادة الله القاهر فوق عباده ؛ فالإنسان مجبورٌ على أفعاله مقهورٌ عليها .

ولن نخوض هنا فى تفاصيل الحجج والبراهين التى يقدِّمها كلا الفريقين ، كما لن نتوقف عند الموقف « الأشعرى » التلفيقى الذى حاول الخروج من المشكلة بابتداع حلٍّ أسموه بنظرية « الكسب » التى يتقاسم فيها الله والانسان الفعل ، بحيث يصبح الإنسان هو المخيَّر والمسيَّر فى ذات الآن ! فالمهم المُراد هنا ، وهو بيان أن الغيطانى يتعرَّض لقضية شائكة ، ثار حولها الكثير من الجدل .

وصـــــل :

مثلما بدأت قضية « الإنسان بين الحرية والجبرية » فى الظهور عند الأوائل ، تحت تأثير هَمٍّ سياسى هو تولى بنى أمية الحكم والخلافة ، ثم امتدت لتأخذ أبعاداً ميتافيزيقية ، برزت القضية عند الغيطانى تحت تأثير الهَمِّ السياسى المتمثل فى معاهدة كامب ديفيد - وهو ماأشير اليه فى الرواية بلفظ : توقيع الصكوك - وما تلا ذلك من تحوّل فى الموقف السياسى الذى جَرَّ وراءه تحولات اقتصادية واجتماعية لاحصر لها ، ثم اتخذت القضية أبعاداً فكرية حاصلة من تأمل لأحوال الخلائق فى مصر . هكذا يتضح أن المقدمات المتشابهة تطرح فكراً شبيهاً ، سواء فى الفلسفة أو الأدب .

وقد أمعن الغيطانى فى بيان أن الجبر واقع ، فهو يحرص عند تناوله كل شخصية تحدَّث عنها ، على تقرير عجز تلك الشخصية عن الاختيار الملائم ، فيسحب منها القدرة على الفعل : الشاب الذى صار فندقياً لم يكن أمامه إلا قبول العمل فى الفندق ، لأن العمل الديبلوماسى يحتاج توصية ومعارف كباراً ، وهو أمر غير متاح ، فلا يبقى إلا الخروج من البطالة بالاستسلام للبديل الوحيد المطروح ، وهو العمل الفندقى . والضباط الذين خرجوا من الجيش بالتسريح أو الاستقالة ، لايمكنهم أن يسلكوا طرقاً باختيارهم ، لأنهم لايحسنون صنعاً فى غير الحرب والقتال ، ولا تشفع لهم بطولاتهم السابقة فى الواقع الجديد ؛ فهم عاجزون عن التحقق ، فاقدون القدرة على اختيار الملائم . والذين رحلوا للعمل فى البلاد الأخرى ، كانوا فى موطنهم الأصلى يعانون من الشلل الاقتصادى وعدم القدرة على تحصيل الأرزاق ، فلا يبقى أمامهم إلا الاستسلام لفكرة السفر الواعدة بالمال الكثير . وقد حرص الغيطانى على تأكيد أنهم لم يخرجوا لمجرد تحسين أحوال المعاش ، بحيث يغدو السفر والعمل بالخارج اختياراً حُرًّا ، بل هم مدفوعون إلى ذلك دفعاً ، بحكم ندرة الفرص العملية أو تضييق الخناق من الأهل والولد .

ومإن يخرج الغيطانى بشخصياته من دائرة الاختيار الحر ، إلى دائرة النقلة الإجبارية ، حتى يحيط الشخص بالقيود . فالحارس القديم محوطٌ بقيد انقلاب الأحوال العامة وتهافت القيمة الخلقية ، والضباط القدامى محوطون بعالم اقتصادى مشبوه ومحكم القبضة ، والخطَّاط الذى راجت أموره فى الغربة العراقية محوطٌ بالجو المخابراتى القاسى ، والذى يعمل فى السعودية محوطٌ بسطوة « الكفيل » وقدرته على المنع والعطاء ، ناهيك عن قدرته على الإيذاء بكل صوره .

ولكى يرينا الغيطانى أن الجبر عامٌ ، وأن حدود الإمكانية الإنسانية قاصرة ؛ عرض لنا مآل أولئك الذين رفضوا الأمر ومارسوا حريتهم . فمنهم الشاب الفندقى الذى رفض أن يدفعه مدير الفندق إلى غرفة البدوى الثرى المحبِّ للغلمان ! ومنهم المحارب القديم الذى رفض الانغماس فى عالم المال المشبوه ، ومنهم الحلوانى الحلبى الذى انفجر فعله فاستل سكيناً غمده فى الشيخ الذى عاث بابنه . فما الذى جرى ؟ لنترك الغيطانى يقصُّ علينا مصير الفتى الفندقى ، وكيف لفَّقوا له التهم عقاباً على رفضه :

> « الطرق المفاجىء عند الفجر باغتهم أجمعين ، هذا لم يقع من قبل ، أىُّ زائر هذا ؟ يقف الولد عند باب غرفته منكوش الشعر ، تتطلع أمه إليه ، حسُّها الخفى ينبئها أنه المقصود . . عندما اقتحم الضابط ذو السترة السوداء والنجوم الذهبية الصالة ، أومأ إلى الجنود الثلاثة أن ينتشروا فى البيت . . تتطلع الأم إلى ابنها الواجم ، المستغرب ، لم تلفظ إلا كلمة واحدة بدت كالاستغاثة ، كالمرثية « ياخرابى » . . انثنى الضابط ، غير عابىء بجزع الأب ، وتهُّدم الأم ، وروع الابن : بصماتك تملأ الغرفة رقم مائة وسبعة وسبعين ، هناك شهودٌ أيضاً . »

أما المحارب القديم ، فقد عرَّفنا به الغيطانى على النحو التالى :

« هو . . كان قدوة ، ولكنهم بغتة أخرجوه عنوة من وقته ، من انتظامه ، أقصوه قسرا فى دروة انغماسه ، حادوا به غصباً ، أرغموه أن يصبح مكيثاً فى عنفوانه ولم يهن بعد » .

تلك هى طبيعة خروجه القسرى من الجيش ، أما خروجه الاختيارى عن نظام المال الانفتاحى ، فقد تمخض عن الآتى : « ما يجرى منهم بعد استقالته يحيره ، إنهم يبذلون المحاولة تلو المحاولة . . خال امرأته أوجز ونصح ، غير أنه عند الانصراف لمح بوعيد خفى ، لم يغب عنه ، أدركه ، بدا وكأنه يحذره . . لم يخف أنه ينذر ولا يشفق » .

والحلبى الذى ثار ، كانت نهايته كالتالى :

« تقلّبت الحكاية فى البلاد ، رغم أن تفاصيلها لم تُنشر قط ، وقيل بين ماقيل إنهم نوّعوا العذاب للحلبى ، وإن شرطياً أسود اغتصب الغلام على مرأى من أبيه ، وإنه سمع بأذنيه ابنه ، يصرخ من ألم اللواط به ، وهذا أصعب عليه من اقتياده موثقاً إلى الميدان الكبير عقب صلاة الجمعة ، وتمزيق ياقته ، وبسط عنقه قبل أن ينخسه الجلاد بالسيف » .

لقد تعمَّدت إيراد كلام الغيطانى فى الرواية بنصِّه ، لما تبديه النصوص من بشاعة المآل الذى انتهى إليه أولئك الذين حاولوا الخروج من عتمة المفروض عليهم ، وماتظهره الألفاظ من كآبة مصير المختارين . وليت الغيطانى اكتفى بذلك التصوير لهيمنة الجبرية على الوجود الإنسانى المقهور ، إذ أكَّد أمرها فى بعض اللوحات الدقيقة البارعة ، التى سنقف عليها من خلال تلك اللمحات :

لمحـــــــة :

من روائع اللوحات التى قدمها الغيطانى فى الرواية ، تلك اللحظة المدهشة التى احتُجز فيها الأب العامل فى السعودية ، وفُصل عن ولده الصغير المهدَّد برغبة الشيخ اللوطى . فإذا به :

« يتخيَّل الإمساك بالولد **عنوة** ، التغييرات الفزعة . . وهنا وقع أمرٌ غريب ، لم يسمع به ، ولم يسبق له ، إذ غَزُر غَرَقُه مع تعاظم خوفه ، وتتابع دقات قلبه ، ازداد تداخله فى بعضه ، كأن قوة غامضة تدكُّ مابداخله دكاً ، مويجاتٌ غريبةٌ تسرى عبر ظهره ، على حوافها قشعريرة ، وفى البؤرة منها ألم ولذة مرغم عليها ، لم يسع إليها ، لا إلى استثارتها أو بعثها ، **قذف كما يقذف** عند الجماع ، بقى مذهولاً ، منهكاً ، مرتبكاً ، مدركاً أن خللاً عنده وقع ، وأن شيئا مستعصياً على التلف خُسر ! » .

هذه الحالة النفسية الفريدة ، لم أقابلها فى نصٍّ أدبى آخر ، ولا اعتقد أن علماء النفس قد توقفوا عندها بالتحليل . ومع ذلك ، فقد رأيت أصلاً لها ، وشبهاً ، عند أحد مشايخ التصوف الكبار ، هو عبد الكريم الجيلى ، الذى يقول فى كتابه « المناظر الإلهية » مانصُّه: فى منظر التلوين ، تجد من اللذة الإلهية مايسرى فى جميع أجزائك إلى أن تكاد روحك تخرج من عالم التركيب،وقد أخذت هذه اللذةُ فقيراً ، حتى غاب عن الكون ومافيه ، فلما رجع إلى نفسه ، **وجده قد أمْنَى** . وقد أنكر هذا الحال بعضُ المشايخ المتقدمين فقال : « إن ذلك للبقايا التى فيه من البشرية » وأين البشرية منه فى هذا المقام ؟ بل إنما هو بحكم البشرية فى هيكله الجسمانى ، لا لبقاياها فى نفسه المطهرة ، فاعلم .

هكذا تتشابه اللوحتان عند الجيلى والغيطانى ، مع احتلاف السياق المؤدى إلى هذا الإنزال المنوى غير الإرادى . عموماً ، فكلاهما ـ الجيلى والغيطانى ـ جبرىٌّ على طريقته . فإذا كان « الجبر » عند الغيطانى نابعاً من قسوة العالم واحتكام أمره وضعف الإمكانية الفردية عن مواجهة طامة كبرى كالانفتاح وافتتاح زمن الشتات . فإن « الجبر » **عند** الجيلى هو التسليم

التام للمحبوب ، وفناء الإرادة الفردية فى مراد الله . . ومن هنا ، قال الجيلى فى قصيدة النادرات :

أرانى كالآلات وهو محرِّكى	أنا قلمٌ والاقتدارُ الأصابعُ
فآونةً يقضى علىَّ بطاعةً	وحيناً بما عنه نَهتْنا الشرائعُ
وما أنا جبرىُّ العقيدة ، إننى	مُحِبٌ فنى فيمن خَبَتْهُ الأضالعُ

لمحــــة أخـــرى :

يرسم الغيطانى لوحةً أخرى ، بألوانٍ داكنة ، فيروى على لسان الضابط المتقاعد . . أو بالأحرى : الضابط الذى أُقعد بعد الصلح مع اليهود ـ بعض مشاهداته ، فيقول :

« . . عند الناصية لمحه ، كان يرتدى جلباباً ، يركب دراجة ، يقودها بأقصى مالديه من طاقة ، هكذا تنبىء حركة ساقيه ، انحناءته . فجأة ، شظية لم يرها ، لم يدر حجمها أو مصدرها ، سبقها انفجارُ قريب ، انبثق الدم غزيراً عند قاعدة الرأس ، بدا مظهر الجسد غريباً وقد طارت منه الهامة ، لكن ماجعله يحملق ، استمرار الساقين فى حركتها ، إمساك اليدين بالدراجة ، دوام الانحناءة ، الاندفاع إلى الأمام ، انخفاض ساقٍ وارتفاع أخرى . كم دام ؟ ثوانى ، جزء من ثانية . . »

هذه الصورة الميكانيكية لحركة الجسد بدون رأس ، تُعرف عند الأطباء باسم « التَّيبُّس الرَّمِّى » وهى حالةٌ مدروسة . لكن السؤال هو : إلى ماذا يشير الغيطانى بتلك الصورة ؟ هل يقصد الإشارة إلى سَعْى أبداننا دون رأس مدبِّر . هل يقصد حركتنا الميكانيكية التى لن تستمر طويلاً ! إن كان قد قصد لذلك المعنى ، فما أقسى تصويره للجبرية ، وإن لم يقصد ، فما معنى حشده تلك الصور ؟

لمحــــةٌ أخيــرة :

يقول علماء الاجتماع : إن انهيار جهاز القيم الإنسانية فى المجتمع يؤدى إلى حالة من « الاغتراب اللامعيارى » فهل وقف الغيطانى فى روايته عند هذا الحد ؟

ربما يكون ماجرى مع « عم عاشور » هو وصولٌ إلى ذلك الحدِّ العارم من فقدان المعايير والاغتراب عن طبيعة الذات ، ولهذا نراه وهو « حارس التاريخ » يبيح المكان للأجانب ، ويقصر هَمَّه على الاتجار فى العملة ؛ وكأنه تحت تأثره بفقدان المعيار القيمى ، ينفصل عن ماضيه الطويل ويغترب عن مألوف أمره ، حتى يصير بهذا التحوُّل شخصاً آخر غير هذا الذى كان ، فبان .

ولكن الغيطانى لم يقف عند هذا الحدِّ من آثار « اللامعيارية » الناشئة عن انهيار القيمة ، بل يمد الخط على استقامته ، فيذهب به بعيداً ، ويمعن فى بيان أثر انهيار الشخصيات ، فيقف بهم عند نوع من « الفصام »،وهذا الفصام الذى يعرض له الغيطانى لايشبه حالات الفصام المعروفة عند السيكولوجيين ـ كالكتاتونيا والهبفرينيا ـ ولكنه فصامٌ من نوع خاص ، ينفصل فيه الفرد وقتياً تحت تأثير إدراك معين ، ثم لايلبث أن يصطدم تكوينه النفسى القديم بالصورة الانفصامية التى بدت عند هذا الإدراك الذى أظَلَّ خلاله شخصٌ آخر . ومثاله فى الرواية ، ذلك المهندس الذى ترك أطفاله وزوجه ومضى يعمل فى البلاد ليرسل لهم مالا يكُفُّون عن طلبه . هذا المهندس عانى من فقدان المعيار ، واغترب عن ذاته وعن العالم « تساءل مراراً فى الخطابات التى شَيَّعها إلى أخته ، لماذا تسعى الظروف إلى مخالفته فى الحدود الدنيا ؟ لماذا لم تمض به فى مساراتها العادية ؟ لماذا يجد المخالفة عند كل سعى مشروع » فى إحدى المرات التى عاد خلالها هذا ـ الراحل دوماً ـ إلى أُسرته ، كانت ابنته قد كبرت . وهنا وقعت لحظة الفصام ! ذلك أن البنت كانت ترتدى قميصاً يبرز صدرها المتمكن ، وبنطلوناً يلتصق بجسدها « عندما انحنت ، فوجىء بنفسه محدقاً بردفيها ، المكتملين ، المستديرين ، المتصلين ، المفترقين فى تضام ،

سرى عنده مايسرى عنـد الذكـر تجاه الأنثى ».هـذه اللحظة الانفصامية الصادمة ، ترددت فى الرواية بشكل آخـر ، حين نظر المحارب القديم ـ التائه الجديد ـ إلى أشيائه الخاصة : كأنها تخصُّ غيره .

وبعد ، فإن رواية « البصائر فى المصائر » تكشف عن حركة جدلية عنيفة عند جمال الغيطانى . والجدل فيها لايعتمـد على الانتقال من المحسوس إلى المعقول عبر الحركة الصاعدة الهابطة التى نراها عند أفلاطون وأفلوطين ، ولا يقوم على التحول من الفكرة إلى نقيضها ثم إلى المركب منها فى حركة ثلاثية تتوقف عند المطلق كما هو الأمر فى فلسفة هيجل . لكنه جدلٌ ناشىء عن اصـطدام الحريـة بـالجبـريـة . الحـريـة المتمثلة فى وعى « الراوى » وفعله التدوينى المعبِّر عن إدانته للواقع الانفتاحى المصرى والواقـع العربى المتفسِّـخ تحت طغيان الحـاكم الفرد وطغيان التخلُّف . وفى مقابلها ، تلك الجبريـة التى حطَّمت الشخصيـات ، فقيَّدتهم ، وحـدَّت اختيـاراتهم ، وحـدَّدت مصائرهم .

ولقد ظهر عنف العملية الجدليـة فى تداخـل الراوى مـع شخصيات الروايـة ، المتبصِّر فى مصـائرهم ، المشتبـك بكل مشاعره مع تفاصيل همومهم ، الكاشف عن أقدارهم .

وإذا كـانت جدليـة الحريـة والجبريـة قد جـرت فى رواية « البصائر » على أرض الواقع اليومى وهمومه ، فإنها انتهت على هذا النحو الذى اختتم به الغيطانى فى روايته ، فقال : « ماوقع وقع ، وماسيجرى سيجرى ، ومـاشاء الله كـان . . فى البدء ليس لنا خيار ، كذا فى الانتهاء ، فما شاء الله كان ، منه نستمد العـون ، فسبحان من لايـدركه التبـديل ، العليم بـأحـوال العباد » .

ولم يشـأ الغيطانى أن ينهى جـدله بـانتصار خـطابى لحريـة الإنسان فى مواجهة العالم ، وإنما كان صادقاً مع نفسه ، متسقاً مع تبصُّره لأحوال الخلق ، فأعلن فى نهايـة الأمر استسـلامه المُجهـد ، الأسيان ، لحقيقـة الجبر الـذى يواجـه الإنسان فى الكون .

إن ماانتهت إليه رواية « رسالة البصائـر فى المصائـر » من شعور جارف بالجبرية ، هو عينـه ، مايفسـر المنحى الفكرى والشعورى فى أعمال الغيطانى التالية لهذه الرواية ، فقد نشر بعـدها روايتـه « شطح المـدينـة » التى حلَّق فيهـا بعيـداً عن الواقع ؛ ثم كتب روايته ـ التى لم تُنشر بعد ـ بعنوان « هاتف المغيب » ليعلن فيها استسلامه الإنسانى التام للجبرية ، متمثلاً فى هذه اللفظة المحورية التى كان الهاتف الخفى يدفع بها بطل الرواية فى كل مرحلة : ارحـل .

كتابة تجريبية لسيرة قرية مصرية

خيـرى دومـة

عندما تقرأ رواية عبد الفتاح الجمل الأخيرة « محبّ » [1] ١٩٩٢ لابد أن تنتابك رغبة عارمة فى كتابة سيرة موطنك الأصلى (القرية . . . الإقليم . . الحى الذى تنتمى إليه . . .) ، فمع كل كلمة من كلمات الرواية عالم يحز فى النفس ضياعه ، وكلمات شبيهة وشخوص وحكايات من موطنك تترى على الذاكرة تدعوك لإحيائها وإنقاذها من مجاهل الذاكرة المراوغة . وإذا انتقلت إلى إهداء الرواية يتأكد لديك هذا الهمّ التسجيلى الخاص الذى يحرّك المؤلف ، وكيف « نامت الذاكرة منه فى الخط ، بعد أن زحفت بأظلاف قطعانها المدينة والتهمت فى معدتها الزلط » [2] .

ولابد أن تدرك أثناء القراءة أن هذه كتابة مختلفة عن « القرية » ، تضعك فى مقارنة مباشرة مع الكتابات السابقة عن الموضوع نفسه ؛ فمن العنوان ، إلى الإهداء ، ومنطق التداعى وطريقة الحكى ، والبناء العام ، والشخوص ، وموقع الراوى مما يحكى . . وقبل ذلك كله من اللغة لابد أن تدرك أنك أمام وعى حاد فنى بمشكلات الكتابة القصصية السابقة عن القرية ، وأمام محاولة فريدة لتجاوز هذه المشكلات .

كانت مشكلة الكتابات القصصية السابقة عن القرية تعود ـ فنيّاً ـ إلى طبيعة علاقة الراوى/الكاتب/وابن القرية الذى يعيش الآن فى المدينة شاباً ـ بما يحكيه عن قريته التى ترتبط بطفولته ، والتى يعى مشكلاتها الآن وعياً مختلفاً . كانت المشكلة تكمن فيما يمكن أن يقع فيه من تحيز أو تعاطف أو شفقة أو سخط ، أو أى لون من ألوان الانفعال الرومانسى يمكن أن يؤثر على أسلوب كتابته ويتسرب إلى عناصر البناء الأخرى كلها فى العمل ، أو يجعله منحداً مع بطل روايته فيما يقترب من الترجمة الذاتية ؛ فتطفو على السطح مشكلاته الذاتية المضخمة وتحرك بناء الكتاب ، بينما تختفى ـ أو تكاد ـ مشكلات القرية الحقيقية . ويمكن للقارىء أن يطّلع على جانب من تاريخ هذه المشكلة فى الكتابة الروائية من خلال كتاب عبد المحسن بدر « الروائى والأرض » [3] ، حيث ينطلق الكتاب من علاقة

الذات بالموضوع فى هذا النوع من الكتابة ، بدءاً من « زينب » ، ومروراً بـ « يوميات نائب فى الأرياف » و« الأرض » و« الفلاح » ، وانتهاء بـ « أيام الإنسان السبعة » .

هذا الكتاب « محب » يحاول أن يقف موقفاً مختلفاً ، وعبر وسائل فنية مختلفة : فهو أولاً لايخضع لشكل واحد من أشكال الكتابة القصصية (الرواية . . . القصة . . السيرة . . الصورة . . .) المألوفة التى يمكن أن تسمح لكاتبها ـ وللقارىء ـ أن يندمج فى مايحكيه متعاطفاً أو ساخراً ؛ ليس ثمة بداية أو نهاية ، ليس ثمة بناء تقليدى أو حبكة محكمة تفضى إلى تفسير أو تقييم واضح لعالم القرية وموقف الكاتب منه ؛ لاحكم مباشراًعلى الأشياء والأشخاص . . هذه كلها أشياءتكاد تكون مستبعدة عند القراءة الأولى المباشرة للعمل . والكتاب ثانياً ـ يصطنع طرقاً مختلفة فى الحكى كلها تمنحه فرصة الحيادية الساخرة إزاء مايحكيه ، ويصطنع مسافة ثالثة بينه وبين مايحكيه عبر السخرية وأساليبها المتنوعة فى الكتاب .

(١)

أول سؤال تطرحه قراءة الكتاب هو سؤال النوع : ماالنوع الأدبى الذى ينتمى إليه كتاب « محب » لعبد الفتاح الجمل ؟

صحيح أن مسألة « النوع » تعرضت فى المرحلة الأخيرة لهزات شديدة وتحويرات وتداخلات كادت تقضى على فكرة النوع نفسها ، ولكننا لم نزل ، بالرغم من ذلك ، نكتب ـ ونتلقى ـ روايات ، وقصصاً قصيرة ، وقصائد . . مع تباعد الطرق التى ينتسب بها كل نص إلى النوع . لقد نشرت « محب » ـ وها أنا أؤ نثها بوصفها رواية ! ـ فى روايات الهلال ، وسوف يكون هناك تسليمٌ مالدى القارىء بأنها رواية ، بالرغم من أن صاحبها لم يسجل على صفحة العنوان أنها رواية . وربما يتلقاها القارىء بوصفهارواية ، لأنها تدور حول موضوع واحد وتقدم عالماً واحداً .

هل كتاب « محب » رواية بأى معنى من معانى الرواية ؟ هل هو مجموعة قصص قصيرة يجمعها موضوع واحد هو قرية محب ؟ هل هو مجموعة صور وحكايات وشخوص من قرية محب ؟ إن الأسئلة لا يمكن طرحها هنا على هذا النحو ، كما فعل غالى شكرى فى مقاله السريع الذى نشره عقب صدور الرواية تحت عنوان « حواديت أم رواية » [٤] ، فطرح السؤ ال على هذا النحو لن يفضى إلى شىء ، لأن الكتاب ليس بالرواية وليس بالحواديت .

ليس الكتاب رواية بأى معنى من معانى النوع الأدبى المسمى رواية ، رغم اتساع النوع واشتماله على أشكال لاحصرلها . ليس فى الكتاب بطل روائى ـأيا كان نوعه ـ يواجه العالم ويبحث عن قيم . . وليس فى الكتاب خيط متصل من الأحداث يبدأ وينتهى ، أيا كان تبعثر الأحداث وتشتتها . ليس فى الكتاب من عناصر الرواية إلا هذا العالم الواحد : عالم قرية محب الذى يقف وراء التداعيات المختلفة ويبتعثها من ذاكرة الراوى . وهو ليس عالماً روائيا ، وإنما مجرد عالم من شتات الذاكرة ليس فيه عنصر من البناء الروائى يجمع شتاته . هذا العالم (الاجتماعى) هو أحد جانبى الرواية كما تحدث عنها جولدمان حين قال : « إن الرواية فى الجزء الأول من تاريخها كانت تتضمن عنصرين فى وقت واحد : سيرة حياة فرد ، وعرضاً عاماً لمجتمع » [٥] . فى الرواية التقليدية يتم تقديم العنصر الاجتماعى فى خلفية صراع الفرد/البطل مع العالم ، أما فى « محب » فيتم تقديمه فى الصدارة كأنه ـ وحده ـ هو الموضوع ، دون العنصر الخاص بقصة بحث البطل ، وهو العنصر الموحِّد لهذا العالم فى بناء له معنى . كأننا لسنا أمام عالم روائى من صنع الفن ، أو من صنع خيال المؤلف . إننا أمام عالم تم تسجيله وفقاً لقفزات الذاكرة ، وإن خضع لتنظيم شكلى خارجى مثل « محبيات ١ » و « محبيات ٢ » و « محبيات ٣ » ، أو مثل العناوين الداخلية الكثيرة التى لاتفضى أبداً إلى تنظيم بالمعنى الروائى الذى يتضمن بداية ، وصراعاً ، ونهاية من نوع ما . بل إن هذه العناوين تسهم على النقيض من ذلك فى تكسير هذا العالم وتفتيته .

وليس الكتاب ـ أيضاً ـ مجموعة من القصص القصيرة ، أو الحكايات التى تستقل كل حكاية منها ببنائها ـ ربما باستثناء آخر أقسام الكتاب وأصغرها « محبيات ٣ » (ص ١٤٧ ـ ١٦١) ، حيث يقترب بناء النصوص من بناء نوع من القصص القصيرة التى تدور حول الحيوانات والطيور . وحيث تنتهى

النصوص بنهايات شبيهة بنهاية القصة القصيرة الكلاسية : لحظة الكشف مع قنبلة النهاية .

وعلى الرغم من أن الكتاب يبدأ متأثراً بكتابات الجغرافيين والرحالة والمؤرخين العرب الذين يتقصّون عادات البلاد وغرائبها ، فإن المؤلف سرعان مايحاكى هذه الكتابات محاكاة ساخرة وخاصة فى هوامشه المليئة بهذاالنوع من السخرية ، وسرعان مايقفز من هذا النوع من الكتابة إلى أنواع أخرى عبر الكتاب . ويمكننا أن نلاحظ هذا التأثر فى الصفحات الأولى ، حيث يتم تقديم أصل قرية محب بطريقة خرافية قريبة مما كان يفعله بعض الرحالة ، ويتم تقديم أهم عاداتها . . مع الحرص الدائم على مسافة السخرية البديعة :

« حدثوا فى رواية متواترة أن « مصر » كانت تتفسح فى شماليها الأقصى ، وقيل تعسّ وتتفقد الأحوال ، وتتعرف إلى خلق الليل والنهار ، وقيل ـ وهو الأرجح ـ تمشّى رجليها وقد خدرتا من طول خلود .

كانت تعقد يديها من خلف عجزها ، وقد حباها الله فى ذلك الزمان المديد ساقين فى طول فرعى النيل ، حتى كناها القدامى . . « أم خطوة » .

وبينما كانت تهبع على ضفة النيل قرب دمياط كما يهبع الجمل ، إذ شرقت،والراجح أن أحداً قد جاب فى سيرتها ، فعطست ومسحت بوزها بكمها وهى تتشهد ، وبأصول إبهامها مسحت عينها التى دمعت ، وتلفتت حولها ، فلما لم تجد من يقول لها « يرحمك الله يامصر » شمخت جانحة إلى اليمين رافعة إبهامها الأيسر ، تضغط به منخورها الأيسر تسدّه ، وفمها تطبقه ، وبعزم أبيها وأمها تنفخ ، وكالصاروخ يرتفع بربورها ، بربور مصر العزيز ، إلى أعلى عليين .

وعلى بعد كيلو مترين وكسور من مجرى النيل ـ وكان هذا قديماً معيار فتوة ـ انحط البربور ومن يومها لم يتزحرح ـ فى نقطة لم يكن لها أدنى اعتبار على خريطة مصر ، ولعله السبب فى كثرة أشجار المخيّط العظيم بالمكان .

هذا أصلى وفصلى ـ أنا قرية محب ـ وأصل الفتى ماقد حصل .

إى نعم بربور ، إلا أنه بربور مصر » [٦] .

الكتاب أقرب مايكون إلى « مجموعة صور » أو لقطات يجمعها عالم واحد ، يتم تصويره بطرق مختلفة ، ومن زوايا متعددة ، وهو « نوع » من الكتابة له تراث ممتد فى القص العالمى والقص العربى الحديث ، بحيث يمكنك أن تقولَ إنه « نوع » مختلف لاهو « رواية » ولاهو مجرد مجموعة من الصور المستقلة المنفصلة ، فبقدر مانتلقى الصور هنا بوصفها صوراً منفصلة نتلقاها فى إطار مجموعة الصور ، ولايكتمل عالم إحدى الصور إلا فى إطار هذا العالم الذى يجمع بين كل الصور فى علاقة متبادلة . تستطيع أن تقول إنه « نوع أدبى » له تقاليده المستقلة التى تجمع بين تقاليد الرواية والصورة القصصية ولكنها تختلف عنها كذلك ، نوع من الكتابة يهتم ـ عبر تاريخه ـ بتصوير أقاليم معينة أو جماعات معينة يهتم بها القص القصير غالباً [٧] . لقد حاول سعد مكاوى ـ على سبيل المثل ـ أن يقدم عالم قريته « الدلاتون » من قبل ، وذلك من خلال مجموعة من الصور ضمتها مجموعته « الماء العكر » [٨] ، ولكن الأمر هنا مختلف من عدة وجوه : تتابع الصور داخل نص الكتاب ، ومسافة السخرية التى تفصل الراوى عما يقدمه ، واللغة التى تُمثِّلُ هنا أهم أداة من أدوات التصوير .

إن الصور تتتابع هنا بطريقة أقرب ماتكون إلى طريقة الحكى الشعبى الذى ينتقل من صورة إلى صورة فى عالم واحد ، فى تلقائية ودون تمهيد . وليس لكل صورة هنا عنوان يفصلها عن الصور الأخرى ، وما يفصل بين صورة وأخرى ليس سوى مساحة فراغ بيضاء صغيرة جداً تسمح بانتقال ذهن القارىء . واللقطات (خاصة فى محبيات ١) لقطات سريعة متلاحقة وقصيرة غير مكتملة ، قد تكون عن شخص ما من شخوص القرية فتلخص أهم صفاته فى جمل سريعة وتلتقط حادثتين أو ثلاثاً فى فقرة قصيرة أو فقرتين . وقد تكون مجرد حادثة عرضية يدخل إليها الكاتب من منتصفها ، ثم ينتقل إلى غيرها وهكذا . . لدرجة أن الصفحة الواحدة (من القطع الصغير) قد تضم لقطتين أو ثلاثاً . . ولدرجة يبدو معها هذا القسم الأول « محبيات ١ » كأنه لوحة واحدة كبيرة تضم مجموعة من « المنمنمات » الصغيرة ، فى نظام تشكيلى . ويبدو شكل الكتابة على الصفحة موحياً بهذه الصورة ، مشيراً إلى علاقة خاصة بين هذا الكتاب وفنون التصوير .

غير أن تتابع الصور لا يجرى دائما على هذا النحو فى كتاب « محب » ؛ فالكتاب مقسمّ إلى محبيات ١ (٥ - ٦٢) ، ومحبيات ٢ (٦٣ - ١٤٦) ، ومحبيات ٣ (١٤٧ - ١٦٣) . ومايجمع بين هذه الأقسام الثلاثة هو « محبيات » ، أى انتماؤها إلى عالم واحد هو عالم قرية محب ، وإن كانت محبيات متنوعة ومختلفة . ولا يعنى ذلك أن محبيات ٢ مترتبة على محبيات ١ ، أو أن محبيات ٣ مترتبة على محبيات ٢ ، فليس بين هذه المحبيات المتراتبة علاقة سببية أو كيفية ، أو أية علاقة من نوع آخر ، سوى أنها تنتمى إلى عالم واحد . أما بعد ذلك فكأنك إزاء ثلاثة أقسام مستقلة من كتاب واحد ، وتنبنى النصوص فى كل قسم منها على نحو مختلف عن القسمين الآخرين : ففى « محبيات ١ » - الذى ترويه القرية « محب » - وصف عام لمجموعة من المشاهد القصيرة المتوالية ، ومجموعة من الحوادث والأشخاص النمطيين ، ويتم التنقل بين هذه المشاهد فى عشوائية كاملة ، وتستخدم العناوين هنا (فى سيرة محب - ياسين الفران - وتريات الغاب) لا لتجمع بين هذه المشاهد المشتتة فى وحدات متوالية ، وإنما لتزيد فى شتاتها ؛ فقد لاتجد صلة بين هذه العناوين الفرعية وما يندرج تحتها من مشاهد . فالمهم فى هذا القسم الأول ألا تكتمل حكاية واحدة أبداً ، وألا يتصاعد خيط من خيوط الأحداث (إذا كان ثمة أحداث هنا بهذا المعنى الروائى) . يمكننا أن نقول إن موضوع هذا القسم الأول هو عالم القرية فى عمومه ونمطيته ، من خلال تكديس مجموعة من الشخوص والمشاهد فى « لوحة أرابيسك » دون رابط درامى يُلزم الكاتب (أو الراوى - القرية) بانتقاء أشياء واستبعاد أخرى ، أو تقديم أشياء وتأخير أخرى .

أما فى « محبيات ٢ » - وهو أضخم الأقسام الثلاثة ، إذ يشكل وحدة تستغرق أكثر من نصف الكتاب - فنحن أمام مجموعة من النصوص التى تختلف عن « محبيات ١ » ؛ فهى أولاً نصوص أطول ، يستقل كل نص فيها بعنوانه ، وينطوى على تقديم لواحد من شخوص القرية أو أكثر ، سواء كان ذلك من خلال موقف واحد (حديث الدولاب - شجاع - أنامين) أو من خلال مجموعة من المواقف تقدم حدثاً متطوراً ، عبر عناوين فرعية (المفتاح الضائع) ، أو عبر الأرقام ١ ، ٢ ، ٣ . . (أبو فصادة - زفاف الملائكة - الأحمر والأخضر - فشّار محب . .) .

فى « محبيات ٣ » - أصغر أقسام الكتاب - نوعية جديدة من النصوص ، تدور كلها حول جانب مهمل من جوانب القرية ، أو جانب هامشى فى الكتابات التى تدور حولها : أعنى هذه النصوص التى تدور حول الطيور والحيوانات والحشرات . . إذ يجمع الكاتب فى كل نص من هذه النصوص بين حشرتين أو طائرين أو مجموعة طيور - إلخ فى محاورات تذكرك من جانب بكل قصص الحيوان فى التراث الإنسانى ، بدءاً من كليلة ودمنة ؛ إذ تنطوى مثلها على جانب رمزى وتعليمى ساخر . ولكنها تختلف عنها من جانب آخر ؛ لأنها تسجل - بطريقة خاصة - جانباً مهملاً من وجود القرية المصرية فى ذاكرة الراوى .

غير أن هذا التقسيم إلى محبيات ١ ، ٢ ، ٣ ، مجرد تقسيم عام يسمح باختلاط الأوراق ؛ لأنه يقدم عالماً واحداً ، فقد تجد فى « محبيات ٢ » حديثاً مطوّلاً عن الحيوانات والطيور والحشرات والجمادات التى تجد تركيزاً عليها فى « محبيات ٣ » ، ولابد أنك ستجد فى عالم الطيور والحيوانات الذى تقدمه محبيات ٣ ظلالاً من عالم البشر الذى يقدمه الكتاب فى الأقسام الأخرى . . وهكذا . كأن المؤلف يذكّرك بأن هذا عالم واحد من الطير والحيوان والبشر والجماد . .

هل نقول - إذن - إن هذا « كتاب تسجيلى » جغرافى تاريخى لغوى . . عن قرية محب ؟ لا شك أن كتاب محب بنصوصه المختلفة ينطوى على ملامح تسجيلية ، لكنه تسجيل الفن ؛ تسجيل من نوع جديد . ويكمن سرّ الجدّة فيه فى جانبين على قدر كبير من الأهمية يدخلان به فى مجال الأدب (أيا كان « نوعه ») قدر مايبتعدان به عن مجال التسجيل المبتذل الرخيص . هذان الجانبان هما : السخرية ، واللغة . وهما يمنحان الكتاب مذاقاً خاصاً لعله يكون - بالإضافة إلى الموضوع الواحد - عنصراً آخر جامعاً بين نصوصه . إن التسجيل الحقيقى يكاد يكون أمراً مستحيلاً فى أى نص لغوى ، ناهيك عن أن يكون نصاً أدبياً يضمر وجهة نظر معينة ، واعية أو غير واعية . وهل يمكن أن نقول بتسجيلية النص إذا كان منطوياً على سخرية مما يقدمه ، وإذا كان يتلاعب بالكائنات : الجماد والبشر والطير . . إلخ ويحولها إلى مخلوقات قصصية ؟ !

- ٢ -

وكما أن الكتاب يتفلّت من أية محاولة لتصنيفه ، ووضعه تحت نوع أدبي واحد ، أو تحت أى نوع أدبى ، فإنه يتفلّت أيضاً من الالتزام بطريقة واحدة فى الحكى .

ليس فى بداية الكتاب راوٍ يقول : « قريتى » فى مقابل « قرى الآخرين » كما حدث فى بداية رواية « **الأرض** » للشرقاوى ، وكما حدث فى بداية رواية « **الخوف** » للمؤلف عن القرية نفسها(٩) ؛ ذلك أن المؤلف يحاول أن يفلت من مشكلة الترجمة الذاتية وعلاقة الراوى بما يحكيه ، فيتخلى عن ضمير الراوى المتكلم . فهل نجح فى ذلك وإلى أى مدى ؟

يبدأ الكتاب مؤكداً أن قرية محب هى التى تحكى وتقدم بنفسها سيرتها ؛ فهل نسارع إلى تصديقه ، كما فعل غالى شكرى حين قال « لم يكن أمام عبد الفتاح الجمل إلا أن يجعل الراوى هو قرية محب ذاتها ، فيقيم حاجزاً بينه وبين مايجرى فيها ولها ومن حولها » (١٠) . الواقع أن جعل الراوى قرية محب لم يكن إلا حيلة اصطنعها الكاتب فى البداية واستمرت صفحات قليلة ، ولكنه سرعان ماتخلى عنها حينما اصطدم بالراوى الحقيقى للأحداث . فبعد أن ظل يؤكد ، طوال الصفحات الأولى - وعبر وسائل كثيرة(١١) - أن الراوى هنا هو « قرية محب » ولا أحد سواها ، أخذ يعى ضرورة التخلى عن هذا الراوى الشكلى المصطنع والانتقال إلى الراوى الحقيقى . بل إنه ينقل هذا الوعى إلى القارىء ، حينما يقول فى بداية مشهد من مشاهد « محبيات ١ » هو المعنون « زرّ » (١٢) ، وأنا أنقل الكلام هنا بالطريقة نفسها التى رسمه بها المؤلف على الصفحة :

« الصبيان الذين يملأون البيوت والحارات ،
وينفذون من بين أرجل الكبار ، وهم يموءون
ويشقشقون وينقّون ويصهلون وينهقون ويخورون ،
هؤلاء الجن المصور ، والقرود القطع ، أليست لهم
حياتهم المؤثرة غير المعترف بها ؟

لندع المجال لراويتنا الذى كلما كبر ، انغرزت رجله
فى معجنة طفولته فلا يقوى على الخروج منها ، راويتنا
المعتمد الذى يغطس ويقبّ كلما غذذنا فى
السير » (١٣) .

من هذه اللحظة يبدأ الحكى ، لصفحات قليلة ، على لسان جماعة الصبية الذين يتقمصهم الراوى (راويتنا المعتمد) الذى كتب من قبل رواية « الخوف » عن القرية نفسها، وهى الرواية التى يشير إليها المؤلف داخل النص الروائى قائلاً : « وأخونا محمد شتا هذا هو نفسه الذى قالت عنه الخوف إنه..» ثم يضيف فى الهامش : « الخوف رواية للمؤلف من محب نفسها »(١٤) .

فى هذا القسم الأول من الكتاب تتداخل ثلاثة أصوات فى الحكى وثلاث وجهات نظر : جماعة الصبية ، والراوى المعتمد ، وقرية محب . هذا فضلاً عن راوٍ آخر غائب ستكون له الغلبة فى النهاية ؛ ففى القسم الثانى والثالث سوف تختفى هذه الأصوات الثلاثة تقريباً ، ولايبقى سوى صوت هذا الراوى الغائب ، ويمكننا أن نلاحظ من خلال الاقتباس التالى هذه الأصوات المتعددة :

صوت جماعة الصبية ووجهة نظرهم .	حتى إذا زامت بطوننا ، وشقشقت عصافيرها ، نزلنا إلى البحيرة ، وبين أقدام الغاب الراقص ، نسدّ الأحواش ، ونحلّق ونحوش ، لنخرج بمشكاكين من السمك . ويأتى دور الشوى ، وينسرق منا واحد إلى أقرب أرض ذرة ، يخلع منها كيزاناً بعددنا تماماً ، لأن مايزيد حرام ، يعاقب عليه الله والفلاح ، لنأكل السمك بالذرة المشوية خبزاً .
صوت قرية محب ومن ورائه صوت الراوى المعتمد .	من هذا البعد أسمع عزف ذلك الغاب الريحى المرهف ، حينما تحرك يد النسمة المدربة أوراقه المشرشرة ، ثم تترك المجال للمناشير تلعب على المناشير ، هذا الريحى العازف هو مواطنى الأول ، لأنه عماد الحياة فى الكون المحبّ والفساد والاقتصاد ، هو السايح المشخشخ بأوراقه الرقيقة حادة الطبع ، التى قد تسهيك لتجرح منك إصبعك .

الراوى الغائب . ومن ورائه الأصوات الثلاثة . الراوى ، والصبية ، وقرية محب . ووجهة نظرهم .

مع طلعة كل فجر تمتد شقارف محب إلى هذا الغاب الريحى ، لُجّة بعد لجة ، تحش أصواته وتحزمه فى طرود ، وعند مطلع الفجر يتهادى بها الجمل صابر ، وعلى إيقاعه الجنائزى تشخشخ وتهمس ، ورءوسها تسحل وتتمرمط فى الأرض ، وألسنتها تلحس غشاء الندى وهى تسفّ التراب .

والصغار دون قامات المناسج ، ينضمون إلى العجائز الطاعنين .... (١٥)

ويظل الأمر على هذا النحو طوال القسم الأول من الكتاب : صراع بين هؤلاء الرواة الثلاثة ، أو قل تبادل للمواقع وتناوب بينها . غير أن المؤلف يجعل من صوت القرية/محب صوتاً غالباً على الأصوات الأخرى ، كأن هذه الأصوات الأخرى تتحرك من داخل صوت القرية المهيمن ، الذى يقدم الجميع ـ بما فى ذلك الرواة أنفسهم ـ من علٍ ، كأنهم جميعاً رعاياه . إن الراوى « راويتنا المعتمد » نفسه يتم تقديمه بوصفه جزءاً من عالم القرية الذى تعرضه « محب » ، وكأن المؤلف/الراوى المعتمد يقدم نفسه من منظور هذا الصوت الجماعى : صوت القرية . فكثيراً ماتذكر القرية هذا الراوى وتتحدث عنه بوصفه « راويها المعتمد » مرة ، « وراويها الرسمى » مرة أخرى :

« يقول راويَّ الرسمى ، وكان أيامها تلميذاً بهذه المدرسة الابتدائية : أضرب المعهد الدينى ، وتجمعوا فى الحوش .... » (١٦).

« وبيت الغول هذا يقع أمام باب راوينا الفتى رأساً » (١٧).

« قال الراوى : كنا فى المدرسة الثانوية المطلة على محب ، وأبنوب أفندى مدرس التاريخ ...... » (١٨).

ومايلبث المؤلف أن يعود إلى صوت القرية المجهول ليختم به هذا القسم من أقسام الكتاب تحت عنوان « مسك الختام » !! وكأنه يختتم هذا القسم الخاص بسيرة محب .

وحين نصل إلى نصوص محبيات ٢ يكاد يختفى تماماً صوت القرية « محب » التى كانت تحكى وتلح على أنها هى التى تحكى . يتراجع صوتها تماماً ليحل محله ـ حتى النهاية ـ صوت الراوى الغائب ، لكن وجهة نظر الراوى المعتمد ـ الذى يسمى هنا الغلام مرة والفتى مرة أخرى ـ تظل هى المسيطرة ، بحيث تأتينا الوقائع والشخوص من خلال إدراك هذا الغلام الصغير فى معظم الأحيان ، أو تأتينا من خلال إدراك جماعة الصبية رفقاء الغلام . ولنلاحظ فى أول نصوص محبيات٢ من الذى يحكى ومن أى وجهة نظر :

« ..... وديوك برابر محب تسعة تؤذن للفجر ، وديك آل سعد يطلق أول صيحة ، لأن بيته فى أقصى الشرق وعلى ربوة ، أوأقرب نقطة من محب إلى الشمس أمّ الفجر .

وغلام يحرك رأسه ، عصب السمع عنده أودعه هو الآخر قبل أن ينام حناجر الديكة التسعة .

تتصايح الديوك كل فى دركه ، الواحد بعد الآخر ، وكل ديك يشد خيطاً ليوقظ فى رأس الغلام حارة ، وبصياح الديك التاسع والأخير ، وهو ديكهم ، لأن بيتهم فى أقصى الغرب ، يكون قد صحا تماماً....... » (١٩).

إن الذى يحكى هنا هو الراوى الغائب العليم الذى يرى من علٍ ، لكن أحداث النص بعد هذا « التمهيد » ـ وخلاله ـ كلها مروية من وجهة نظر « الغلام » الذى سيتحول بعد قليل إلى « الفتى » ، والذى يذكرك براوى طه حسين فى الأيام ـ وهو الراوى الغائب ـ إذ يتحدث عن نفسه : « الفتى » ، « صاحبنا » .

بيد أنك لن تستطيع أن تحدد دائماً من الذى يحكى ؛ هل هو الراوى الغائب دائماً ؟ إن المؤلف لن يترك لك هذه الفرصة ؛ ففضلاً عن تعدد وجهات النظر وتداخلها ، سوف تجد فى فقرات متوالية تحولات فى الضمير الذى يحكى ، من المفرد إلى الجمع أو العكس ، وستجد تدخلات الراوى المعتمد فجأة بعد عبارة « قال الراوى » أو « يقول الراوى » ... فى نص « زفاف الملائكة » (٢٠) ـ مثلاً ـ يمكننا أن نلاحظ التنقل بين الراوى الغائب والراوى المعتمد وجماعة الصبية .. دون أن تجد الراوى الأول/قرية محب .

وهكذا يتعدد الرواة ، ويحكى كل منهم عن الآخر ويقدمه : القرية تحكى عن راويها المعتمد،والراوى يحكى عن القرية ، والقرية تحكى عن جماعة الصبية . . . إلخ.ويعمل المؤلف ـ عبر الكتاب كله ـ على إرساء تقاليد فى الحكى من وجهات نظر متعددة ومتداخلة ، بحيث لايفاجئك أن يظهر فجأة صوت الراوى المعتمد ، أو صوت جماعة الصبية ، أو الراوى الغائب ، أو حتى صوت قرية محب بعد طول غياب .

لقد ترسّخت هذه التقاليد فى الحكى عبر الجزء الأعظم من الكتاب ، فإذا ما وصلنا إلى القسم الأخير « محبيات ٣ » ، ومع اختفاء هذه الأصوات كلها على المستوى الصريح وبقاء صوت الراوى الغائب وحده ، نظل مدركين هذه الأصوات فى خلفية صوت الراوى الغائب ؛ فالذى يحكى حكايات الحيوان وحواراته فى القسم الأخير ليس فقط صوت الراوى الغائب ، وإنما هو صوته المحمّل بأصوات الرواة المتعددين ، خاصة صوت الراوى الغلام وجماعة الصبية ، وهو الصوت الغالب على الكتاب فى مجمله .

وفضلا عن هذا التعدد والتداخل فى أصوات الرواة ، وهو التعدد الذى لا يسمح للقارىء بالاندماج الانفعالى مع النص ، هناك ظاهرة لافتة تتصل بالعلاقة بين الراوى الذى يحكى والقارىء ؛ فكثيراً مايخترق الراوى حدود لعبة الحكى الوهمية ، ويوجه حديثه مباشرة إلى القارىء (القراء) أو قل إلى الجمهور الذى يبدو كأنه جمهور من المستمعين إلى راوٍ شعبى ينتقل بهم من حكاية ومن مشهد إلى مشهد :

« أتدرون كيف مات الحاج أحمد ؟ بأن جرع زجاجة الدواء جملة بدل التقسيط المريح ، طلباً لعاجل الشفاء .

« ومادمنا قد انزلقنا إلى . . . . » [٢١].

« وبيت الفول هذا يقع أمام بيت راوينا الفتى رأسا » [٢٢].

« الخلاصة أن مدام عزيزة ، وقفت يومها أمام محب عند منزل الترعة الشرقاوية ، وطال وقوفها لتمون ـ اسم الله على قيمتكم ـ الجلة . . . » [٢٣].

الكلمات التى شددت عليها تشير من ناحية إلى توجيه الخطاب المباشر إلى جمهور المستمعين ، وتفضى من ناحية أخرى إلى تخيل الراوى (أيا كان) والمستمعين فى جلسة واحدة يجمعهم ضمير واحد (مادمنا ـ راوينا . .) . وهكذا يضيف المؤلف بعداً جديداً يسهم فى كسر التلقى الانفعالى للنص الذى يدور حول القرية ، وهى الموضوع الانفعالى الأثير لدى القراء والكتاب .

ـ ٣ ـ

أما البعد الأهم فيما يتصل بحرص المؤلف على كسر التلقى الانفعالى لكتابه فهو بُعد السخرية ـ الذى يتجلى أكثر مايتجلى فى أسلوب الكاتب ولغته ، وهى أكثر مايميز هذا الكتاب وصاحبه .

ومن المعروف أن السخرية إنما تستميل ذكاء القارىء وعقله ، ولاتعمد إلى استثارة انفعالاته وعواطفه : « قد ينتابنا شىء من الحزن ونحن نشاهد تناقص الطبيعة البشرية أو تنافر الحياة ، ولكن هذا الحزن إنما يعترى العقل وحده ؛ فالملهاة تقيّد عواطفنا تقييداً صارماً ، وتمنعنا من الانطلاق فى الوقت المناسب » [٢٤] ، وأهم وسائل الكاتب فى صنع السخرية والفكاهة إنما هو الأسلوب : « إن أسلوب المسرحية أو الروايةهو أول مايدلنا على مافيها من فكاهة . . . وكلنا يعرف كيف يستطيع القصاصّ الموهوب أن يخلق ملهاة من قصة تافهة ، وذلك بنسق الكلام أو نغمته العامة ، وبالتعبير ، وبالإشارة والحركة . . » [٢٥].

هذه اللغة الساخرة تضمر ـ إذن ـ انفعالاً ومرارة إزاءماتقدمه ، ولكنها لاتترك لهذا الانفعال المرّ فرصة أن يتبدى على السطح ، وبالتالى يظل انفعال القارىء محكوماً ومضمراً ، لكنه قائم هناك فى منطقة عميقة من الوعى .

وليس دور اللغة فى الكتاب مقصوراً على مجرد السخرية ، وإنما يلعب هذا الصوت الساخر الذى يحكى فى « محب » دوراً آخر عبر اللغة الخاصة ، هو دور تصوير عالم القرية . اللغة فى كتاب محب هى أداة التسجيل الأولى التى يتشكل بها فضاء العمل : زمانه ومكانه . أشياؤه وأحياؤه . وبعد أن تنتهى

من قراءة الكتاب ستكتشف أن له معجماً خاصاً (فى التراكيب والصور ، والمفردات) هو معجم القرية نفسها الذى يصورها أكثر مما يصورها وصف المكان والأحداث . .

يحاول عبد الفتاح الجمل أن يقدم رؤيته للقرية من خلال اللغة التى يستخدمها أساساً ، وتجربته مع هذه اللغة الخاصة تجربة ممتدة عبر أعماله كلها ، خاصة روايته السابقة (الخوف ١٩٦٧) ؛ فاستخداماته الخاصة للغة فى كتاب محب لها جذورها فى رواية « الخوف » ، غير أنه هنا يطوّر مابدأه فى الخوف ، ويدخله فى نسيج جديد من البناء الروائى . كأن اللغة هنا عنصر من عناصر النسيج الروائى التى تحدثت عنها من قبل : النوع الأدبى ، الراوى . .

أما وسائل عبد الفتاح الجمل فى توظيف هذه اللغة الخاصة ، وما انتهى إليه من نتائج ، فتحتاج إلى وقفة مستفيضة من « مؤرخ أو باحث اجتماعى لغوى ليبرز قيمته وأثره » كما أشار بدر الديب فى تعليقه على الكتاب [٢٦] ، ولكننا مع ذلك يمكن أن نسجل بعض الملاحظات العامة :

١ ـ العامية والفصحى : لا أظن أن قضية هذه الرواية هى العامية والفصحى وماتستدعيه من مشكلات فى الأدب العربى الحديث ، فأنت تستطيع أن تقرأ الرواية كلها بالعامية أو تقرأها بالفصحى ، كما قال غالى شكرى [٢٧] ، وإنما القضية هنا هى توظيف الكاتب للعامية والفصحى فى توصيل رؤيته الخاصة للأحياء وللحياة كما سنرى بعد قليل . إنه يضع الكلمة المغرقة فى عاميتها إلى جوار الكلمة المغرقة فى فصاحتها ، ويضع التركيب العامى إلى جوار التركيب الفصيح فى مركب واحد ، تماماً كما يضع الحيوان والإنسان والطير والنبات والجماد فى مركب واحد متفاعل ، بحيث يدفعك إلى السخرية من هذه التفرقة العقيمة بين العناصر .

تروى « محب » عن ياسين الفران فتقول :

« وكلما أتاه سمك من النوع الذى أوقعه بخته فيه ، استبدل بكلماته الثلاث ثلاثاً أكبر سِنّة .

أما إن باضت له فى القفص ، أتاه سمك الاستفتاح خليطاً ، ونصيبه من أجناس ثلاثة ، تظل تنمو وتتربى ، على الغالى حتى آخر زبون .

يلقى بها إلى صاج الفرن ، لتشوى على ذوب النهار كله ، هادئة أصيلة ، حتى إذا ماستوت على الجودى ، أخرجها إلى الملح والتوابل ، وكمرها فى لفافة . . . » .فأنت تجد ـ فى هذا النص ـ مفردات مثل : (باضت ـ القفص ـ زبون ـ كمرها . . .) ومفردات أخرى من قبيل (الجودى) . . كما تجد إلى جوار تراكيب من قبيل (باضت له فى القفص ـ صاج الفرن كمرها فى لفافة) تراكيب أخرى مثل : (حتى إذا ماستوت على الجودى) دون أن تشعر بغربة هذه العناصر عن بعضها البعض .

وليست المسألة هنا إرجاع الكلمات العامية إلى أصلها الفصيح فقط (وهو مايفعله الكاتب على نحو ساخر فى هوامش الكتاب التى تلعب دوراً مهماً فى بنائه) ، وإنما تبدو المسألة أحياناً كما لوكانت سخرية من العامية ، ومن الفصحى ، ومن الذات ، ومن اللغة الإنسانية كلها ، ومحاولة لكشف الزيف الذى تنطلق منه هذه التفرقة بين العناصر .

٢ ـ الهوامش : تلعب الهوامش ـ على مستويات متعددة ـ دوراً مهماً فى كتاب « محب » ؛ فهى بدايةً تنتقل بالكتاب من حدود الرواية : التى هى حكاية متصلة يستغرق فيها القارىء ويندمج وينفعل مع أحداثها وشخوصها ، إلى حدود « البحث والتحقيق » ، حيث العودة إلى أصول الأشياء ومعناها . لكن دور الهوامش يتعدى مجرد ذكر معنى الكلمات الخاصة بالقرية والبحث عن معناها وأصولها فى المعاجم . . . إلخ ، يتعدى هذا إلى أشياء أخرى ؛ فما يقوله المؤلف فى الهامش عن معنى كلمة ليس مجرد نقل لمعناها من المعجم أو من استخدامات الناس الخاصة فى القرية ، وإنما هو تقديم ساخر لهذا المعنى وهذا الاستخدام . والكاتب ـ وهو ينشىء معجم قريته الخاص ـ يحاكى لغة المعاجم وتحذلقها محاكاة ساخرة . ويمكننا أن نتأمل هذا كله من خلال بعض الأمثلة :

« اللمبة الصاروخ :» رجاجة صغيرة بها وقود ، وبفوهتها لبوس من صفيح ، يتخلله فتيل يوقد ليخرج صاروخ الشعلة » ص ٩.

الشنهقة :« شمّ الحمار الربلة المعترضة ، والشب بها بين الأنف والشفة إلى أعلى عليين فى نشوة » ص ١١ .

الست :« أجاز المجمع اللغوى « ست » وتغاضى عن « سى » بمعنى سيد » ص ٢٧ .

الدنّون : « الدنون بلغة القرية مع حفظ المقامات ، هو بربور الصغير كلما أطل من أنفه نشف ، أى شهقه

ليعيده بلغة محب ، وكأنما قد نشف » ص ٥٥

الشبارة : « هى البلطية بلغة بحيرة المنزلة » ص ٦٧ .

البُلط :«بورسعيد ، ولعلها من صدر اسمها الأجنبى (بورت سعيد) مع قلب الراء لاماً لزوم شؤون سقف الحنك » ص ٩٥ .

والأمثلة كثيرة جداً ، فليس هناك صفحة تخلو من إشارة أو إشارتين فى الهامش ، وكلها لاتعلن عن صوت الروائى ، وإنما تعلن عن صوت الباحث المحقق الذى يتقصّى المعنى فى اللغة ويقارنة تاريخياً وجغرافياً . . (فى لغة محب - فى لغة بحيرة المنزلة - فى لغة الناس - فى غيرها من المحافظات - المجمع اللغوى . . .. الخ) هذا كله فى نغمة ساخرة (شؤون سقف الحنك) تقدم المعلومة وتسخر منها فى الوقت نفسه .

لقد كان من أهداف المؤلف فى هذه الهوامش أن يتجنب المشكلة التى تراها فى روايته السابقة « الخوف » ، حين استخدم كلمات القرية (العامية أو الفصحى) دون أن يشير إلى معناها فى الهامش ، مما أدى إلى التباس المعنى على القراء ، فكان لابد أن يوضح المعانى الخاصة للمفردات والصور فى الهوامش ، مع استخدام هذه الهوامش - فى الوقت نفسه - لخدمة أغراض السخرية ، ولخدمة بناء الكتاب **بعامة** ، حيث تمنع هذه الهوامش - مع أشياء أخرى - من اندماج القارىء مع الحكايا والشخوص وتأخذه إلى منطقة « البحث » الإيجابى ، بدلاً من منطقة التلقى الانفعالى السلبى . هذا فضلاً عن أنها - بمزجها بين العامية والفصحى وسخريتها من التفرقة - تخدم رؤية المؤلف التى تمزج بين الأشياء والأحياء والعناصر المختلفة ، وتعرِّيهم فى فن جرىء يقترب من فن « الجروتيسك » .

٣ - **الجروتيسك** : فى كتاب عبد الفتاح الجمل تمازج فريد بين مستويات الحياة المختلفة : بين النبات والحيوان والإنسان والجماد . . من ناحية ، وبين المبتذل البذىء والشاعرى المحلّق من ناحية ثانية ، وبين العامى والفصيح من ناحية ثالثة . . هذاكله فيما يشبه توليفة « الجروتيسك » الساخرة والبشعة ، والتى لاتخضع لقواعد الممكن ولا لتصورات العقل (٢٨) .

وبالرغم من أن الكتاب مقسّم تقسيماً عاماً : قسم للحكايا ، وقسم للشخوص ، وقسم للطيور والحيوانات . . فإنك ستجد فى كل فقرة من فقراته ، وفى كل جملة ، هذا التمازج الفريد بين العوالم المتبانية ، التى يجمع بينها الكاتب ليصنع عالماً فريداً لقرية فريدة ، يحار القارىء - رغم طابعها الذى يبدو تسجيلياً : ماذا بها من الحقيقة وماذا بها من الخيال .

- ٤ -

عبد الفتاح الجمل مثل كثير من الكتاب والمثقفين من أبناء القرى الذين ابتلعتهم المدينة ، ولكن علاقتهم مع القرية ظلت تنضح فى كتاباتهم . إن علاقته بقريته ممتدة منذ روايته الأولى « الخوف » كما ذكرت ، ويمكنك أن تتعرف على طبيعة هذه العلاقة من إهداء كتابه هذا « محب » . إنها علاقة تنطوى على حنين وألم ومرارة وسخرية ووعى . كيف يرى الجمل عالم القرية ؟ وكيف يقدمه ؟ ماذا أضاف إلى سابقيه ؟ بل ماذا أضاف إلى نفسه بعد روايته الأولى ؟

قرية الجمل - بطبيعة الحال - قرية من صنع الفن ، تتسع لما هو حقيقى وما هو مجاوز للحقيقى ، لما هو فعلى وماهو ممكن . ولايملك المرء هنا إلا أن يطرح على صورة القرية فى الرواية مجموعة من الأسئلة : ماالأطراف التى يدور بينها الصراع - الضمنى - فى قرية الجمل ؟ هل هناك صراع على الأرض ، والمياه ، والثأر - إلى آخر هذه الأشياء التى يتأسس عليها الصراع فى قرية مصرية ؟ هل نستطيع أن نقول إن هناك صراعاً - بأى معنى - بين المالكين المستغِلّين وبين المستغَلّين ؟ مايحدث فى الكتاب هو تغييب شبه كامل لعالم المستغِلّين (بكسر الغين) ، باستثناء إشارات خاطفة ، لكن وجودهم - مع ذلك - قائم هناك يرزح على الصدر ، ويتجلى عبر المرارة والكآبة والخليط اللامعقول الذى تضمره اللغة الساخرة .

أما عالم المستغَلّين (بفتح الغين) والمقهورين فهو عالم الكتاب وناسه الدين لا يعلن الكاتب عن سر استغلالهم وقهرهم وتكسّرهم ، لكن السؤال الذى تضمره السخرية المرة المستثيرة للعقل يطرح نفسه على القارىء فلا يملك منه فكاكاً . عالم المستغَلين ، كما يقدمه الكتاب ، عالم مشتت ومتكسّر ، تشتت النص الروائى نفسه وتكسّره . إنه عالم غير مكتمل ولايمكن أن يصلح لرواية ، ولا ينطوى على وحدة ملحمية ،

ولايملك تقديم بطل روائى من أى نوع حتى . إن كان بطلاً متفسخاً ومتكسّراً .

فى كتاب « محب » غياب شبه كامل لعالم الفلاحين من المالكين الكبار أو حتى صغار الملاك . ليس فى الكتاب سوى تصوير لمجموعة من الحرفيين الصغار الضائعين المسخرة (الفران ـ المزين ـ الشاعر الأعمى ـ الرداحة ـ النجار ـ البقال . . .) وجميعهم تنتهى بهم الصور القصصية إلى الانهيار أو الموت . ليس سوى عالم من الهامشيين المشتتين الذين يعيشون على هامش القرية المصرية الحقيقية ، ولكنهم يشكّلون العالم الخاص بالكاتب ، ويتم تقديمهم فى شتاتهم هذا ، عبر سخرية كئيبة باعثة على التأمل .

إن عالم القرية ـ كما يقدمه كتاب « محب » ـ لايتضمن إلى جوار هؤلاء الهامشيين المشتتين سوى عالم آخر من النبات والحشرات والحيوانات والجمادات يختلط بعالمهم ؛ فهل هذا هو عالم القرية المصرية حقاً ، أم هو عالم القرية كما هو فى ذاكرة عبد الفتاح الجمل ابن القرية الذى غادرها منذ زمن ويحن إليها ، ويقدمها عبر مصفاة رؤيته الخاصة وفنه الخاص ؟

ومرة أخرى يذكرك عالم هذه القرية الفريدة بعالم قرية سعد مكاوى فى « الماء العكر » ، مع اختلاف الرؤية ، والنغمة العامة ، واللغة ، والبناء العام . . بين الكاتبين .

وأخيراً ، أتوقع أن يكون كتاب « محب » قد كُتِبَ على نحو تجريبى متقطع ، فى فترة زمنية ممتدة ، وأن يكون تخطيط المؤلف لكتابه قد تم أثناء الكتابة وبعدها ، وليس قبلها ؛ وهذا مايفسر التغيرات الدائمة فى التقنيات وطرق الحكى ، بل توزيع الكتابة على فراغ الصفحة . التجريب سمة شاملة فى الرواية تفضى إلى عدم الخضوع لراوٍ واحد ، أو لنوع أدبى واحد ، أو لغة واحدة كما لاحظنا . من هنا كان العنوان الأقرب إلى طبيعة هذا الكتاب هو عنوان « محبيات » بما تنطوى عليه الكلمة من معنى التعدد والتشتت والتنوع . . لكن المؤلف جعل عنوان كتابه « محب » ، ربما بدافع من هذا الحنين الذى أشرت إليه من قبل ، وربما بدافع من المعنى الروائى والعالم الروائى الواحد الكامن وراء التعدد والتشتت .

إنها كتابة تجريبية لسيرة قرية مصرية .

الهوامش :

١ـ عبد الفتاح الجمل : « محب » روايات الهلال ، القاهرة يناير ١٩٩٢ .
٢ ـ نفســــــه : ص ٥
٣ ـ عبد المحسن بدر : **الروائى والأرض** ، دار المعارف ١٩٨١ .
٤ ـ غالى شكرى : **حواديت أم رواية** . مقال بجريدة الأهرام القاهرية ٥/٢/١٩٩٢ .
٥ ـ انظر : Goldmann : **Towards a sociology of the Novel** trans . by Sheridan, A., (London,1975) P. 4
٦ ـ « محب » ص ٦ ، ٧ .
٧ ـ راجع مناقشة شكرى عياد لهذا النوع من الكتابة « الصورة القصصية » وعلاقته بالرواية وبالقصة القصيرة وبالجماعات الهامشية ، وطريقة تقديمه لها . « **القصة القصيرة فى مصر** » دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
٨ ـ سعد مكاوى : **الماء العكر** ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٥٦ .
٩ ـ عبد الفتاح الجمل : **الخوف** . ط ١، ١٩٦٧ مختارات فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ .
١٠ ـ غالى شكرى : المقال السابق .
١١ ـ من هذه الوسائل مثلاً تأكيد ضمير المتكلم المنسوب إلى محب ، كأنه يشعر أن القارىء يتشكك فى نسبة هذا الكلام إلى قرية محب ، كأن يقول مثلاً : « هذا أصلى وفصلى أنا قرية محب » أو « بهذا مضيت أنا محب أهدهد أوجاعى . . » وكأن النص ينفى عن نفسه بهذا التكرار تهمة أن يكون الراوى أحداً غير قرية محب .

١٢ - أظنّ أنه حدث خطأ طباعى هنا ، لأن الأقرب إلى هذا المشهد هو عنوان المشهد التالى : « وتريات الغاب » كأنه حدث تبديل عنوان مكان الآخر .
١٣ - « محب » : ص ٣٠ والتشديد من عندى لتوضيح الفكرة .
١٤ - « محب » ص ٢٢ .
١٦ - « محب » ص ٥٣ .
١٧ - « محب » ص ٥٤ .
١٨ - « محب » ص ٥٧ .
١٩ - « محب » ص ٦٤ .
٢٠ - « محب » ص ٨٢
٢١ - نفســـه ص ٨ .
٢٢ - نفســـه ص ٥٤ .
٢٣ - نفســـه ص ٩٦ .
٢٤ - ل . ج . بوتس : **الملهاة فى المسرحية والقصة** . ت . إدوارد حليم . القاهرة ١٩٦٦ . ص ٤٨ .
٢٥ - نفســـــه ، ص ٧٨ .
٢٦ - محب : تعليق بدر الديب : « **هذه الرواية** » ص ١٦٥ .
٢٧ - غالى شكرى ، المقال السابق .
(٢٨) - راجع مادة «جروتيسك» فى : مجدى وهبة ، معجم مصطلحات الادب .

آداب الشـرق الأوسـط بين تنـاظر التجـارب وتبـاين المنطـلقات

صبرى حافظ

ب

Modern Literature in the Near and Middle East: (1850 - 1970), edited by Robin Ostle, (London:) (Routledge, 1991), pp. x, 248.

ب .

مع أن خطة هذا الكتاب الطموحة هى مصدر محدوديته النقدية ، فإن القضايا الأساسية التى يطرحها فيما يتعلق بعلاقات التناظر أو التنافر بين مسيرات آداب المنطقة الأربعة ، وتماثل المراحل التى مرت بها هذه الآداب فى سعيها نحو التطور ، وتشابه التجارب السياسية والثقافية التى مر بها مثقفوها ، هى التى تبرر مشروعه الطموح هذا . وهو مشروع يطرح ، كأى مشروع علمى حقّ ، من الأسئلة أكثر مما يقدم من الإجابات ، ويثير من القضايا أكثر مما يقدم من الحلول . ويعود الفضل إلى روبن أوستل ، محرر هذا الكتاب وصاحب فكرته الأساسية ، فى تماسك تخطيط بنيته ، وفى دعوة مختلف الباحثين الذين تناولوا جوانب هذا الموضوع للكتابة فيه بالطريقة التى برهنت على صحة عدد من افتراضاته الأساسية ، وإنْ أثارت عددا من التساؤلات حول بعضها الآخر . ونتيجة لتخطيط روبن أوستل الجيد للموضوع واختياره الموفق للباحثين ، جاء الكتاب ، بعكس كثير من الكتب المماثلة التى تضم بين دفتيها أبحاث مؤتمرات أو ندوات علمية ، على درجة كبيرة من تماسك المنهج وتكامل الخطة . وينطلق الكتاب من افتراض أساسىّ ، وهو أنه بالرغم من الحروب العديدة التى شهدها الشرق الأوسط فى تاريخه الحديث ، وحرص قوى كثيرة على إزكاء حدة التناقضات بين شعوبه ، فإن آداب هذه المنطقة (باستثناء الأدب العبرى الدخيل عليها الذى تخضع عملية دراسته إلى تقسيم أقرب إلى ذلك المتبع فى دراسة آداب أوربا الشرقية والوسطى منه إلى التقسيم النابع من دراسة آداب المنطقة الأخرى من العربى إلى الفارسى والتركى) ، « تقدم الدليل على أن منطقة الشرق

الأوسط ظلّت إلى حد كبير منطقة ثقافية واحدة منذ عام ١٨٥٠ »[١] ، وعلى أن مسيرتها الثقافية والفكريّة تنطوى على إعادة إنتاج للنماذج والمشاكل والاهتمامات فى كل أدب بصورة تدعو إلى ضرورة إعادة النظر فى مدى أهمية تدارس هذه الآداب معا ، واستفادة كل منها من تجارب جيرانه الثقافيين . وهذه من القضايا المهمة التى يثيرها مثل هذا الكتاب بصورة غير مباشرة ؛ لأنه سيكشف لنا عن أن اهتمام كل أدب من آداب المنطقة الأساسية الثلاثة بإجراء حوار مع الإنجاز الثقافى الغربى فاق — بمراحل — أى اهتمام بتعرف ما يدور فى ساحة الآداب المجاورة ، ناهيك عن إدارة حوار حقيقى معها . وهو أمر مفتقد ولابد من تداركه ، الأمر الذى يعد هذا الكتاب الخطوة الرائدة فيه .

ويقسم الكتاب تاريخ المنطقة الثقافى الحديث إلى ثلاث مراحل أساسية : هى مرحلة الترجمة والاقتباس (١٨٥٠ — ١٩١٤) ، ومرحلة الانتقال من الرومانسية القومية إلى النقد الاجتماعى (١٩١٤ — ١٩٥٠) ، وعصر الاستقطاب والأيديولوجيا (منذ ١٩٥٠) . ويخضع فى دراسة هذه المراحل الثلاث إلى خطة ثابتة تبدأ ، ليقينها بأن هناك علاقة بين آداب كل مرحلة والتجربة السياسية والاجتماعية التى عاشتها المنطقة فيها ، بمسح اجتماعى سياسى للمرحلة قبل تناول كل أدب من آدابها الأربعة (العربى والفارسى والتركى والعبرى) بالدرس والتحليل ، باستثناء مؤسف واحد ، هو غياب الأدب الفارسى ، لأسباب مفهومة ، من المرحلة الأخيرة من هذه الدراسة . وإن كان اتساع الفصل الخاص بالأدب الإيرانى فى المرحلة الوسطى من الكتاب قد عوض بعض القصور الناجم عن إغفاله أو عدم العثور على من يستطيع الكتابة عنه فى المرحلة الأخيرة بالشكل اللائق .

والواقع أن قوة هذا الكتاب تكمن فى قدرته على وضع آداب المنطقة فى سياقها الحضارى والسياسى ، وفى الكشف عن أن العناصر المشتركة بين آداب المنطقة الثلاثة أكبر كثيرا من التصور الشائع عنها ، وفى تقديمه لمخطط واسع طموح تنضوى تحت لوائه آداب المنطقة الأساسية كلها . لكن عنصر الضعف الأساسى فى الكتاب ينبع من منطقة قوته تلك ؛ لأن طموحه الكبير لتغطية مسيرة آداب أربعة على مدى قرن ونصف من الزمان فيما يربو قليلا على مئتى صفحة ، أدى إلى الاختصار أو الحذف أو حتى تجاهل الكثير من الإنجازات المهمة . لأن كثيرا من فصوله مهما كانت دقة تغطيتها المسحية ، ومحاولتها لتناول العلامات الفارقة فى مسيرة كلُ أدب من هذه الآداب ، فإنها لا تولى أدبية الأدب أى عناية . صحيح أنه من التزيد أو حتى التعنت أن نطلب من أى باحث أن يتناول أربعين أو خمسين عاما من التطور الأدبى فى اثنتى عشرة أو خمس عشرة صفحة ونتوقع منه أن يتناول قضايا أدبية الأدب فى هذا الحيز المحدود . لكن المشكلة الأساسية التى يواجهها كل تأريخ أدبى هى مدى قدرته على تسويغ مشروعه التأريخى على المستوى النقدى التطبيقى بخاصة ، ومدى ترجمته لعناصر الأدب الخاصة إلى قضايا عامة وتحولات أسلوبية أو منطلقية متعينة .

وقبل البداية فى مراجعة فصول الكتاب وتناول القضايا التى يطرحها أو الإشارة إلى أن كتابة هذه المراجعة باللغة العربية وللقارىء العربى بالدرجة الأولى تتطلب بطبيعة الأمر توجيه عناية أكبر للفصول التى تناولت الأدب العربى فيه ، بل تقتضى فيها طبيعة الخطاب والجمهور الذى يتوجه إليه إبراز المنطلق العربى فى المعالجة ، أو تمرير كل تناول للآداب الأخرى التى تناولها الكتاب عبر مرشح ثقافته ومن خلال الوعى بقضاياها . فالكتاب — كما سنرى — يعرض لآداب المنطقة بطريقة تلجأ بحكم الخطة وضرورات الحيز إلى الإيجاز الشديد . ومن هنا فإن ما سيرد فى المراجعة لن يكون إلا نوعا من تلخيص التلخيص . كما أن معرفة المراجع المحدودة — للأسف — بإنتاج بقية الآداب التى يتناولها الكتاب ، تفرض عليه الاكتفاء بالملاحظات العامة فى هذا المجال دون الدخول فى التفاصيل . فمدار اهتمام المراجع وقضيته الأساسية هى الأدب العربى بالدرجة الأولى ، ثم العلاقة بين صورته الحقيقية والصورة أو الصور الشائعة عنه فى الغرب بالدرجة الثانية .

ويبدأ القسم الأول « **عصر الترجمة والاقتباس** » بفصل تاريخى جيد لمالكولم ياب يلخص فيه ببراعة آليات تفاعل عملية التحديث فى المنطقة مع ظاهرة بروز الأدب الجديد فيها بصورة تكشف عن مختلف العناصر التى لعبت دورا أساسيا فى هذه المسألة ، وبمنهج يمزج مقتربات عالم اجتماع الثقافة بمنطلقات المؤرخ . إذ يحرص ياب فى هذا الفصل على تحقيق نوع من التضافر بين تطور الأحداث السياسية فى المنطقة وتبلور

بعض عناصر البنية الثقافية التحتية من التعليم والطباعة وأشكال رعاية الآداب والفنون وتمويلها ، وأهم من هذا كله الدوافع التاريخية والحضارية والقومية التى حدت بالمثقفين إلى ضرورة البحث عن أساليب تعبيرية جديدة وبلورة رؤى وصياغات مغايرة لتلك التى سادت فى المرحلة السابقة . ويعقب هذا الفصل أربعة فصول أخرى عن آداب المنطقة المختلفة ، تبدأ بفصلين جيدين لصليحة بيكر عن الأدب التركى ، وجوليا ميسمى عن الأدب الفارسى ، يحاولان ، انطلاقا من تعرف عصر ازدهار الترجمة ، ونوعية الأعمال التى اختيرت للترجمة فى كل أدب منها ، بلورة الطريقة التى أسهمت بها هذه الترجمات فى تكوين أشكال جديدة من الوعى والتعبير الأدبى . ذلك لأنهما استطاعتا الربط بين تاريخها لتطور عملية الترجمة وآليات ظهور الأشكال الأدبية الجديدة ، والكشف عن أهمية دوران العمليتين معاً فى بوتقة السعى لصياغة ملامح الهوية القومية وتطلعاتها . ويكشف هذان الفصلان عن أن الأعمال الأدبية الغربية التى ترجمت إلى اللغتين التركية والفارسية كانت هى نفسها بالتقريب التى ترجمت إلى اللغة العربية فى القرن الماضى ، وأن القضايا التى نوقشت فيها والتى تناولت لغة التعبير وأشكال الكتابة الأدبية ، وحتى نوعيه الهموم الاجتماعية ، بل الحلول التى طرحت لهذه القضايا كانت متشابهة إلى حد التطابق فى كثير من الأحيان . وهو أمر يدعو إلى ضرورة المزيد من البحث فى آليات علاقات التناظر تلك بين مسيرات هذه الاداب الثلاثة وتعلّم دروسها . فقد ترجمت الآداب الثلاثة الكتاب الأوروبيين أنفسهم تقريبا ، بل الأعمال نفسها لهؤلاء الكتاب ، وفى سنوات متقاربة . فقد صدرت ترجمة الوزير التركى يوسف كمال باشا لـ « مغامرات تليماك » لفينيلون عام ١٨٦٢ وقبل صدور ترجمة الطهطاوى للنص نفسه بسبع سنوات ، ثم أعقبتها ترجمة طاهر ميرزا الفارسية للرواية نفسها ؛ ربما دون أن يعرف بعض هؤلاء المترجمين بجهود البعض الآخر فى هذا المجال . والأمثلة على هذا أكثر من أن أعددها هنا ، ولا بد لمن يهمه هذا الأمر من الرجوع إلى الكتاب نفسه ؛ لأن كثرة هذه الأمثلة وتواردها فى الآداب الثلاثة تؤكد المقولة المشهورة بأن الشعوب تترجم الأشياء التى كانت على وشك أن تبتكرها ، ولو لم يتهيأ المناخ الذى يوشك الكتاب فيه على ابتكار أعمال مشابهة لما قيض لمثل هذه الترجمات أن تجد من يتلقاها من المثقفين أو الجمهور بالشكل المطلوب لاستيعاب رؤاها والاستجابة لها .

ثم يجيء الفصل الذى كتبه تيودور بارفت عن الأدب العبرى ليكشف عن الطبيعة الخاصة لهذا الأدب ، ويقدم عناصر غربته عن المنطقة ؛ لأن هذا الأدب تطور بالفعل بعيدا عنها فى بروسيا وليتوانيا وبيلوروسيا وبولين وغيرها من البلدان الأوروبية . وكانت عناصر التماثل مع آداب المنطقة تتمثل فى محاولته اقتباس أشكال التعبير الأوربية وقوالبها ، وتطويعها لمتطلبات اللغة اليديشية أولا ثم العبرية بعد ذلك . وقد كشفت هذه الدراسة كيف أن اليهود حاولوا ، بقدرة الكلمة وجبروت الأدب ، أن ينشئوا لهم وطنا داخل نطاق الكلمات مغايرا للموطن الجغرافى الذى عاشوا فيه . فقد مكن أدبُ هذه الفترة الباكرة العبرىُ اليهودَ من تكوين معرفة بسهول فلسطين وجبالها ومروجها وبواديها كانت - برغم وهميتها وعدم مطابقتها للواقع الفلسطينى بأي حال من الأحوال - أفضل من معرفتهم بمناطق أوروبا الشرقية التي كانوا يعيشون فيها ، وهي مسألة أدت بلاشك إلى تعميق عزلتهم عن المجتمعات التي عاشوا فيها وربطهم بعالم وهمي — لا معرفة حقيقية لهم به — أقرب إلى عالم الأساطير منه إلى عالم الواقع . وسطوة الصورة الأدبية المزوقة لأرض الميعاد المتوهمة التي خلقتها الكتابات العبرية في هذه الفترة الباكرة كانت من العوامل التي ساهمت في بلورة الفكرة الصهيونية وتجذير أيديولوجيتها في عالم ساعد عداؤه لليهود على انتشارها وتناميها .

ويأتى بعد ذلك أضعف فصول هذا القسم ، بل أضعف فصول الكتاب قاطبة ، وهو الفصل الذى كتبه بيير كاكيا عن الأدب العربى في هذه المرحلة . لأن كاكيا يكشف في هذا الفصل عن مثالب الاستشراق التقليدى الذي عفا عليه الزمن كلها . إذ يبدأ بتعميم جارف يستقيه من تعميمات برنارد لويس المتحيزة الزعاف . ويعلن في هذا التعميم ، الذى يأخذه عن لويس المعروف بتوظيفه الحاذق للأدوات الأكاديمية لتكريس تحيزات الغرب ضد العرب وتشويه صورتهم ، أنه « بين الوقت الذي تعرّف فيه العرب على تراث الفكر الإغريقيّ وبداية نهضتهم الحديثة لم يعرف عن واحد من كتابهم أو مفكريهم أنه أجاد أى لغة أجنبية »[٢] . وهو أمر ساد حتى

أخذت تتناقله الكتابات دون معرفة وكأنه حقيقة لا مماراة فيها . وسوف أسوق هنا بعض الأمثلة القليلة من الكتاب العرب الذين أجادوا عدة لغات أوربية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر قبل بداية عصر النهضة فى القرن الماضى ، لأبين مدى خطأ هذا التعميم وغيه . فقد كان هناك جرمانوس فرحات (١٦٧٠ — ١٧٣٢) الذى ألف أكثر من مئة كتاب عن اللغة ، والذى كان يجيد عدة لغات أوربية تتجلى إجادته لها بوضوح فى دراساته فى فقه اللغة المقارن . وكان هناك يوسف سمعان السمعانى (١٦٨٧ — ١٧٦٨) الذى أجاد عدة لغات أوروبية إلى جانب تفقهه فى اللاتينية ، والذى ترقى حتى أصبح أمينا لمكتبة الفاتيكان كماكان هناك حسن الجبرتى (١٦٩٨ — ١٧٧٤) ، والد عبد الرحمن المؤرخ المعروف ، والذى كان عالما كبيرا فى العلوم الطبيعية ، وكان يلم بأكثر من لغة أوروبية وكان مستشرقو عصره وعلماؤه الأوربيون يحجون إلى بيته لطلب العلم كما يروى لنا ابنه فى تاريخه المشهور ، ناهيك عن بطرس مبارك (١٦٦٠ — ١٧٤٧) ، ويوحنا العجيمى (١٧٢٤ — ١٧٨٥) ، وحنانيا المنير (١٧٥٧ — ١٨٠٧) وغيرهم .

لكن تعميمات كاكيا الخاطئة جزء من منهجه الاستشراقى المغلوط الذى يسعى إلى تشويه التاريخ الثقافى العربى والزراية به ، بدلا من درسه ومحاولة فهمه وتعلم دروسه . وعلى العكس من الفصول الثلاثة الأخرى فى هذا القسم ، التى حاولت الكشف عن كيف أن اختيارات المترجمين للأعمال التى يترجمونها كانت جزءا لا يتجزأ من عملية صياغة الهوية القومية والسعى لخلق خطاب أدبى جديد قادر على التعبير عن أشواقها ، فإن كاكيا يحصر نفسه فى هذا الفصل فى مسألة الترجمة دون أن يرى أنها جزء من عملية مثاقفة acculturation واسعة النطاق ، أو ربطها بمسألة تغير الحساسية الأدبية أو تكوين خطاب أدبى جديد . ويريق كاكيا جزءا كبيرا من الحيز الذى خصص له فى الانشغال بسفاسف الأمور ، ككثيرين من المستشرقين التقليديين الممرورين الذين يسعون إلى تشويه الثقافة العربية ، فلتوضيح معنى كلمة عربية بسيطة هى « اقتباس » ، يرجعها إلى أصلها الحرفى الذى يعنى « إشعال قطعة الخشب من النار »[٣] . وهذا مثال واحد على منهجه الطرائفى الغريب ، مع أن قاموس هانز ڤير Hans Wehr ، وهو أكثر القواميس العربية الأوروبية ذيوعا (وهو قاموس عربى ألمانى فى الأصل وترجمه ميلتوت كاون إلى الإنجليزية فأصبح عربيا — إنجليزيا) بين طلاب العربية المبتدئين ، يترجم هذه الكلمة حسب استعمالها الشائع ، وهو « السعى إلى المعرفة أو استيعابها والحصول عليها ، والاستعارة والتبنى والاحتياز »[٤] . وهو يفعل ذلك بالرغم من أن السياق الذى وردت فيه الكلمة فى التعبير الذى اقتبسه يوضح معناها دون أدنى شك . لكنها الرغبة الدفينة فى مجافاة العلم والبحث عن أى شىء طرائفى يظهر الثقافة العربية بمظهر مستهجن ، ويكشف أنها تستعمل لكلمة adaptation كلمة غريبة وطريفة تعنى إشعال قطعة خشب من النار ، لا استيعاب منتج معرفى وإخضاعه لمتطلبات الواقع واللغة التى ينقل إليها . فجهد كاكيا الذى يتناول الثقافة العربية من منطلق المراقب الكاره لها ، الذى يعلن فى كل كلمة انفصاله عنها ، والراغب فى تكريس عزلتها وتعميق غربتها عن الثقافات الأخرى ، والأوروبية منها بخاصة ، يحاول التخفى وراء قناع من التفقه المصطنع الذى يراجع أصول الكلمات وفق المنهج الفيلولوجى القديم الذى اعتصم وراءه عدد كبير من المستشرقين لإخفاء جهلهم الفاضح بها وستر تحيزهم السافر ضدها .

والواقع أن تشويه الثقافة العربية على يد كاكيا ، ومن لف لفه من المستشرقين التقليديين، لا يتأتى إلا عن معرفة محدودة بها ، وعن جهل أصيل بحقيقتها . وفصله يكشف عن ذلك بكل وضوح ؛ فكثير من أحكامه واستشهاداته منقولة عن آخرين ، لا عن المصادر الأصلية التى تعوزه معرفتها فيما يبدو . أى أنها استشهادات من الدرجة الثانية second-hand ، كاستشهاده عن ميخائيل نعيمة[٥] . وهى استشهادات يلجأ إليها حتى يبالغ فى إبراز دور الغرب ، وفى إرجاع كل تقدم أحرزته الثقافة العربية له . ولا مماراة فى حق كاكيا ومن لف لفه أن يبالغ فى دور الغرب ، ولكن عليه أن يبذل مجهودا أكبر حتى يقنعنا بتجاهل العناصر الأخرى كلها التى كان لها دور كبير فى عصر الإحياء ، والتى نبعت من معارضة الغرب الاستعمارى بخاصة والجهاد من أجل استئصال نفوذه . والواقع أن الاعتماد على استشهادات الدرجة الثانية يتفشى فى الفصل كله ، ويسم منهجيته ذاتها بشىء من التحيز

والتسطيح . فحين يريد دراسة طبيعة الكتب المترجمة فى هذه الفترة الباكرة من تطور الثقافة العربية ومدى تأثيرها ، فإنه لا يبحث فى نوعية هذه الكتب ولا يتتبع آثارها فى منشورات المرحلة وتآليفها ، كما فعلت صليحة بيكر بالنسبة للأدب التركى أو جوليا ميسمى بالنسبة للأدب الفارسى ، ولكنه يلجأ إلى رأى توفيق الحكيم فى هذا المجال .. ولو كان يلجأ إليه لمعرفة تأثير هذه الترجمات عليه لقلنا إنه يريد أن يستشهد بشهادة شاهد من أهلها ، ولكنه يستخدم استشهادين منه يزيدان على صفحتين كاملتين من صفحات الفصل الاثنتى عشرة ، أى سدس مساحته ، وهذا أمر مرفوض بأى معيار علمى فى دراسة مسحية موجزة من هذا النوع ، كى يخبرنا عبرهما بطبيعة ما كان يترجم فى تلك المرحلة . وكان الأجدر به العودة إلى مراجع سركيس وداغر وتاجر[٦] وغيرهم من ثقات هذه المرحلة ، أو حتى إلى القائمة الشهيرة التى أعدها المستشرق الفرنسى هنرى بير [٧] فى هذا المجال حتى تكون لاستخلاصاته سمة العمومية والشمول ، بدلا من استخدام استشهاد توفيق الحكيم المطول والانطباعى . فلو أحسن استخدام هاتين الصفحتين بشكل دقيق علمى وموضوعى لاستطاع تزويد قارئه ببراهين تعتمد على حقائق صلبة يمكن الاعتماد عليها . لأنه مهما كانت أهمية الحكيم ، كاتباً مسرحياً ومبدعاً ، فإنه ليس حجة فى موضوع الترجمة إلى الأدب العربى بأى معيار من المعايير . وتفسيرى لاعتماد الكاتب على هذه الاستشهادات من الدرجة الثانية هو أن التحيز المسبق لدى الكاتب يدفعه إلى الاحتفاء بأى معلومة تبرهن على صحة تحيزاته مهما ضؤلت قيمتها . ومن هنا فإنه يحشد مثل هذه المعلومات بدلا من العودة إلى المصادر الأساسية فى هذا المجال التى ، برغم سعة ما بها من النماذج ، لا تستطيع أن تزوده بمثل هذه الأحكام الجاهزة التى يكفى بالنسبة له فيها أنها صادرة عن أحد كتاب الثقافة وتبرهن على ما يريد البرهنة عليه .

وقد شغل كاكيا بالبرهنة على ما لا يحتاج لبرهان ، وهو أن الأدب العربى فى هذه المرحلة الباكرة من تطوره استفاد من الغرب ، ولم يلتفت إلى أن المطلوب منه ، كما فعل غيره من الذين كتبوا عن الآداب الثلاثة الأخرى ، هو تناول كل ما قدمه هذا الأدب فى هذه المرحلة ، لا الاقتصار على بعض التعميمات الشائعة عن الترجمة لم يخرج فيها بأى جديد . ولم يستطع أن يتجاوز انحصاره فى هذه المنطقة المحدودة واستغرق فيها مساحة الفصل المخصصة له ؛ لأن حصر مثل هذا الموضوع الضخم ، الأدب العربى فى أكثر من ستين عاما ، فى نقطة واحدة فى إحدى استراتيجيات الاستشراق التقليدى ، الذى يمثل كاكيا نموذجا من نماذجه ، لخلق صورة محدودة تمثل فقر الأدب العربى ، فى حين يلاحظ قارىء الكتاب غنى الآداب الأخرى ؛ ومن ثم فإن حذف كل ما هو مثير ومهم فى هذه المرحلة ، من مدرسة الإحياء الشعرى التى بدأها البارودى حتى بدايات الأشكال القصصية ، من المسرحية إلى الرواية والقصة القصيرة ، يستهدف إظهار أن العرب اكتفوا بالترجمة بينما انتقل غيرهم منها إلى خلق أشكال أدبية جديدة أو طرح إشكاليات مهمة تتعلق بلغة الأدب وطبيعة القضايا التى يتعامل معها . صحيح أن الذى يعرف حقيقة الصورة يدرك أن فصل كاكيا حذف أكثر مما أثبت ، ولكن من الذى يعرف هذه الأمور من القراء المحتملين لهذا الكتاب ؟ خاصة أن كاكيا يحتمى بنوع من العلمية الزائفة ، ويستشهد ببرنارد لويس ، وهو مستشرق معتمد فى دوائر الاستشراق التقليدى برغم صهيونيته الواضحة ، ويتخفى وراء أنه أستاذ كرسى فى جامعة كبيرة كجامعة كولومبيا ؛ فلابد إذن من أن يفترض القارىء الثقة فيما يقدمه له . لأن من المستبعد أن يشك القارىء فى جهل مستشرق مثل كاكيا بموضوعه ، ولكن غير المستبعد هو أن يظن الظنون بالأدب العربى والثقافة العربية كلها التى دربوه على أن يفترض أسوأ الاحتمالات بشأنها ثم يجد أن هذه الاحتمالات صحيحة .

ولننتقل الآن إلى القسم الثانى من الكتاب ، الذى يتناول الفترة التى سماها بمرحلة الوطنية الرومانسية والنقد الاجتماعى (١٩١٤ — ١٩٥٠) . ويبدأ هذا القسم بفصل للمؤرخ الإنجليزى الشاب تشارلز ترب يقدم فيه الخطوط العريضة للتطورات السياسية فى المنطقة فى هذه المرحلة من تاريخها الحديث . وعلى العكس من مقدمة ياب التمهيدية للقسم الأول ، التى مزج فيها بحساسية العناصر السياسية والاجتماعية والثقافية ، فإن ترب يحصر فصله فى الجوانب السياسية والتاريخية وحدها ، مغفلا الأبعاد الاجتماعية والثقافية التى تتعلق بعملية إنتاج الثقافة واستهلاكها . ولكن الفصول

التالية فى هذا القسم استطاعت ، لحسن الحظ ، أن تعوض ذلك القصور . فقد بدأ الفصل الخاص بالأدب التركى ، والذى كتبه جيفرى لويس ، بإبراز كيف أن انهيار الدولة العثمانية أدى إلى ذبول النغمة الرومانسية فى الأدب التركى الذى حاول بلورة النزعة الوطنية ، وأضفت عليه عملية فقدان الامبراطورية مسحة من الواقعية التقشفية . ولهذا اتسمت الأهجيات الواقعية الأولى عند أورهان ڤالى وفاضل حسنو داغلاركا بقدر ملحوظ من النقد الاجتماعى الحاد وبخاصة فى الشعر . وهو أمر نجد له نظيرا فى الرومانسية العربية ، وبخاصة لدى شعراء « الديوان » ، وفى بعض الأعمال القصصية التى كتبت فى هذه المرحلة . لكن أهم النقاط التى أبرزها هذا الفصل هو وعى الأدب التركى الجديد منذ فترة مبكرة بالرباط الوثيق بين اكتشاف الهوية القومية والتحديث ، وبخاصة فى كتابات عمر سيف الدين (١٨٨٤ — ١٩٢٠) القصصية التى ظهرت فى هذا الوقت المبكر من تطور الخطاب القصصى التركى . كما أولى الفصل عناية ظاهرة لبروز الخطاب النسائى الأدبى ودوره البارز فى عملية بلورة الهوية الوطنية فى هذه المرحلة ، وبخاصة فى كتابات خالدة أديب التى يمكن أن نعدها بمثابة هدى شعراوى التركية ، وإن لم يقتصر الدفاع عن دور المرأة عليها ، وإنما تعداها إلى عدد من كتاب حزب الاتحاد والترقى الذى كان له الكثير من الأنصار فى الواقع العربى فى العقود الأولى من هذا القرن . ولا يمكن أن تكتمل أى دراسة للأدب التركى فى هذه الفترة دون تناول لأعمال عزيز نيسين (١٩١٤) ، وخلدون تانير (١٩١٥ — ١٩٨٦) ، اللذين أسهما فى ترسيخ دعائم القصة التركية فى هذه المرحلة ؛ ولهذا يقدم لنا الفصل نبذة موجزة عن أعمالهما ، وعن دورهما فى ترسيخ القص والوعى النقدى بالواقع الاجتماعى فى الوقت نفسه .

أما الفصل التالى الذى تناول الأدب العربى ، فقد كان من حسن الحظ أن الذى كتبه هو روبن أوستل محرر الكتاب وواضع خطته . فقد بدأ بمعالجة القصور الذى انتاب خطة الكتاب فيما يتعلق بالأدب العربى نتيجة مسالب الفصل الذى كتبه كاكيا ومهاويه ، وذلك بتناول بعض الأعمال البارزة التى أغفلها كاكيا فى دراسته للفترة السابقة ، مثل (حديث عيسى بن هشام) و (زينب) وشعر محمود سامى البارودى وأحمد شوقى وحافظ إبراهيم ، وهى كلها أعمال تقع فى نطاق الفترة السابقة . وما كان عليه من تثريب إنْ لم يتناولها ، لولا أن وعى أوستل — وهو واحد من أفضل المستشرقين الإنجليز المعاصرين ، إن لم يكن أفضلهم قاطبة — بقصور فصل كاكيا بضرورة رأب صدوعه ، وإحساسه بالمسئولية العلمية تجاه صورة الأدب العربى فى الغرب ، وضرورة الاقتراب بها من صورته الحقيقية ، هو الذى دفعه إلى البدء بتلك الأعمال التى لعبت دورا مهما فى إرساء الأساس الذى قامت عليه المرحلة التالية . ولذلك سعى فى مستهل فصله إلى الكشف عن دور هذه الأعمال الباكرة فى تحديد نغمة أدب الأصالة الوطنية الجديد وصياغة صورته ورؤاه . وبعد أن فرغ من معالجة هذه الأعمال شرع فى التعامل مع مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى من خلال دراسته للشعراء الرومانسيين وللكشوف النقدية الجديدة لجماعة الديوان ثم جماعة أبولو من بعدها . ثم عمد بعد ذلك إلى دراسة الرواية والمسرح بطريقة سعت إلى تحقيق التوازن بين التحليل النقدى المستبصر والدراسة المسحية التى تطمح إلى حشد المعلومات وتبويبها . وقد استطاع هذا الفصل ، برغم محدودية الحيز واتساع الرقعة الأدبية التى يغطيها وثرائها بالأعمال ، أن يكشف عن آليات التحول من تفاؤل الرؤية الرومانسية وعاطفيتها إلى كابوسية الرؤية الواقعية وعقلانيتها فى الأدب العربى فى هذه الفترة ، وتأثير هذا كله على طبيعة الخطاب الأدبى وبنيته ولغته وعلى الرؤية القومية ذاتها .

ويتسم الفصل الذى كتبه هوما كاتوسيان عن الأدب الإيرانى فى الفترة ذاتها بالقدر نفسه من الدقة والعمق والحساسية ؛ فإذا كان فصل أوستل نموذجاً لموضوعية المراقب وتعاطفه العلمى مع موضوعه ودقته المنزهة عن الغرض والحيف ، فإن فصل كاتوسيان مكتوب من منظور المشارك ابن الثقافة التى يكتب عنها ، والخبير فى الوقت نفسه بالثقافة التى يكتب لها . فقد عمل كاتوسيان لفترة غير قصيرة فى عدد من الجامعات والمراكز العلمية الغربية ، واكتسب عبر هذا كله قدراً من الحنكة والخبرة التى تمكنه من استخدام لغة الآخر ، بالمعنى الأعم لهذه الكلمة وليس بمعناها الحرفى ، دون التخلى عن رؤيته الخاصة لثقافته هو . ولأن كاتوسيان مؤرخ ثقافى وليس ناقدا أدبيا ، فقد قدم فى فصله نوعا من سوسيولوجيا

الثقافة الإيرانية فى هذه المرحلة من تاريخها الحديث ، يمتزج فيه المسح الاجتماعى بالتقييم الأدبى لبعض الإنجازات الأدبية المهمة . والواقع أن هذا الفصل استطاع أن يكشف بمهارة فائقة عن العناصر الاجتماعية والثقافية وقد تغلغلت فى نسيج النصوص الأدبية والتحليل النقدى لها فى الوقت نفسه . إن وعى الكاتب بأنه يقدم أدبه لقارىء لا يعرف عنه إلّا القليل ولا أمل فى أن يرجع إلى النصوص الأدبية ، دفعه إلى وضع كل نص داخل سياقاته الثقافية والحضارية والأدبية ، مما مكننى من الاستمتاع به بوصفى قارئا لا يعرف إلا القليل عن الأدب الإيرانى الحديث ، وهو أمر لابد من الاعتراف بتقصيرنا فيه بسبب قصر معرفتنا على الآداب الأوروبية بالدرجة الأولى . ولكن المشكلة الوحيدة التى واجهتنى فى هذا الفصل هى استخدام كاتوسيان لمصطلح « الحداثة » ، الذى يخلط فيه بين الجانب الاجتماعى للمصطلح المتعلق بعملية التحديث أو التنوير العصرية ، والجانب الأدبى الذى يجعله شارة على حساسية أدبية مغايرة ، وعلى مدرسة فى الكتابة والرؤية مختلفة عن المدرسة الواقعية التقليدية التى كان ينسب هذا المصطلح إليها ؛ ذلك لأن استخدامه للمصطلح أقرب فى حقيقة الأمر إلى دلالة المفردة الاجتماعية(بما تنطوى عليه من تقدم وتبنٍ للأساليب الأوروبية ،)منه إلى الاستخدام الأدبى للمصطلح أداة تبويب أو تصنيف تاريخى .

وإذا انتقلنا إلى الفصل الذى كتبه دافيد باترسون عن الأدب العبرى سنجد أنه يبدأ فصله بتأكيد ما ذكره بارفت من أن عملية التبويب التى تبناها الكتاب والنابعة من مسيرة آداب المنطقة لا تنطبق على الأدب العبرى الدخيل عليها ، والذى كتب جُلّه فى أوربا وليس فى فلسطين . ويؤكد باترسون المفارقة التى أكدها بارفت من قبله بين الصورة المتوهمة فى الأدب العبرى لما يدعونه بـ « أرض إسرائيل Eertz Yisrael» ، وحقيقة الواقع الفلسطينى جغرافيا وتاريخيا واجتماعيا على السواء . فبالرغم من أن عدد اليهود فى فلسطين لم يتجاوز فى مطلع هذه الفترة ستين ألفا (عام ١٩١٨) ، فقد ظلت الكتابات اليهودية فى أوربا الشرقية تنمى لدى اليهود فيها الإحساس بالانتماء لأرض لم يشهدوها أبدا ، والانفصال عن الواقع الذى يعيشون فيه . صحيح أن سطوة الوهم تكون — فى كثير من الأحيان — أقوى من تأثير الحقيقة ، لكن المفارقة بين الاثنين ظلت — فيما يبدو — من العناصر الأساسية التى تتخلل نسيج هذا الأدب حتى الآن . وأبرز ما يقدمه لنا هذا الفصل هو تلك الظاهرة الشائقة التى تنطوى على مقلوب ظاهرة الكاتب المنفى . فبعد أن هاجر عدد من الكتاب العبريين الأوائل إلى فلسطين ، التى كانت واقعة فى هذه الفترة تحت الانتداب البريطانى ، ظلوا يكتبون لجمهور من القراء يعيش أغلبه فى أوروبا الشرقية . ومع هذا ظلت هذه الكتابات العبرية تغذى الوهم الشائع عن الأرض الموعودة أكثر مما تطرح حقيقتها فى مواجهة مباشرة مع هذه الأوهام . لكن أول مظاهر التشابه بين ظواهر الأدب العبرى وبقية آداب المنطقة لم تظهر إلا فى الأربعينيات ، وبعد أن بدأت الكتابات الأولى للصابرا ؛ أى اليهود المولودين فى فلسطين الذين تعلموا اللغة العبرية وتبنوها أداة للتعبير ؛ فقد اتسم أدب هذه الفئة بواقعيته الاجتماعية والسياسية وبأسلوبه الساذج البسيط . وبالرغم من التغيرات اللغوية السريعة فى مجتمع فتح على مصراعيه لمهاجرين من مختلف الخلفيات الثقافية والعرقية ، وبرغم افتقاد أى يقين حول طبيعة القارىء المحتمل لمثل هذا الأدب أو عن مدى تماسك هذا القارىء وتكامله الثقافى ، فقد استطاعت هذه الكتابات الأدبية الجديدة للصابرا أن تضع الأدب العبرى على طريق اقترب به كثيراً من بقية آداب المنطقة الأخرى ؛ فقد كان أول أدب صادر عنها وليس عن مجرد وهم بها .

وننتقل بعد ذلك إلى القسم **الثالث والأخير** من هذا الكتاب ، حول « عصر الأيديولوجيا والاستقطاب » ، الذى يبدأ بدراسة دافيد بوول الساردة لبعض التطورات السياسية المهمة فى المنطقة بطريقة تعمد إلى تصور كل جزء منها بمعزل عن بقية الأجزاء الأخرى ، وهى فى هذا متسقة مع منطلقاتها الأيديولوجية إلى أقصى حد ؛ لأنها تزعم أنه لم يتهدد شىء شرعية الدولة فى بلدان المشرق العربى ويزعزع استقرارها قدر الدعوة إلى الوحدة إبان تصاعد موجة المد القومى فى المرحلة الناصرية . وهذه المعالجة الاجتزائية هى التى أدت إلى إغفالها للصراعات المتنامية بين أجزاء المنطقة بعضها البعض ، وبين كل جزء فيها على حدة . وبخاصة الصراعات العربية العربية التى لم تحظ منه بما تستحقه من اهتمام . ناهيك عن التوترات المتراكمة بين المركز القديم والهوامش ، واتساع رقعة التشتت

والتشرذم والتفتيت فى كل ثقافة من ثقافات المنطقة المختلفة . صحيح أن الدراسة تعى أن هدف الدولة الصهيونية فى المنطقة كان ، ومازال ، هو الحرص على توسيع شقة الخلاف بين الدول العربية والحيلولة دون أى نوازع وحدوية بينها ، لكن الأمر تجاوز فى المرحلة الأخيرة هذه الحدود ، بعد أن تغيرت طبيعة الخريطة السكانية والاقتصادية فى المنطقة . وقد لمست الدراسة أثر هذا التغيير على الأيديولوجيا الصهيونية ، وكيف جردها من مثالياتها ودعاواها جميعا حول الديموقراطية ، فى حين أنها تمارس أعتى أشكال القمع ضد الفلسطينيين ، وأشرس صيغ التمييز ضد فئات من اليهود أنفسهم . وباستثناء الجملة الأخيرة فى فصله ، التى أشار فيها إلى مناخ القهر والتسلط والرقابة والاعتقالات العشوائية والسجن الذى يعمل فيه معظم كتاب المنطقة ، فإن منهجه مماثل لمنهج ترب الذى يتناول الجوانب السياسية دون اهتمام كبير بالأبعاد الاجتماعية والثقافية ، وبتفاصيل المناخ الذى ينتج فيه الخطاب الأدبى ودوافع هذا الخطاب ونوعية جمهوره .

وتتفاوت الفصول الأربعة التالية كثيرا من حيث المنهج والتوجه . فالفصل الذى كتبته كيفات سابان عن الأدب التركى يربط تطور هذا الأدب بالتغيرات التى انتابت الواقعين الاجتماعى والسياسى فى تركيا عقب الحرب العالمية الثانية ، والاستقطاب الدولى الذى دفع تركيا إلى التحالف مع الغرب لضمان تدفق معقول من المساعدات الاقتصادية ، والانفتاح الديموقراطى النسبى الناجم عن تصاعد المخاوف من الخطر السوفييتى ، وتفشى الفساد والمحسوبية والانحراف والجريمة ، وغيرها من الأمور التى تعقب عادة هذا النمط السياسى فى بلدان العالم الثالث . وكيف أدى هذا كله إلى ارتفاع نغمة الغضب والاحتجاج فى الشعر ، وإلى تجاوز بساطة حركة « الغريب » الأدبية فى الأربعينيات وإيجازها ، وغموض شعر فاضل حسنو داجالاركا بنزعته الصوفية والفلسفية ، إلى نوع من التوقد والحدة فى أعمال « الموجة الجديدة الثانية » التى أبرزت شعراء من نوع سيمال سورايا ، وتورجورت أويار ، وأديب كانسيفر ، وإيس آيهان ، وأولكو تامر ، وغيرهم ممن أسهموا فى خلق صور وإيقاعات شعرية جديدة . وهذه الموجة الشعرية الجديدة تشبه ، فى توجهاتها وإنجازاتها وطبيعة التغيرات التى أدخلتها على القصيدة التركية ، حركة الشعر الجديد التى عاصرتها فى العالم العربى وانطلقت مع السياب ونازك والبياتى فى العراق حتى شملت بقية الوطن العربى كله . وليس غريبا من ثم أن يحظى أبرز شعراء الموجة التركية الجديدة الثانية ، وأكثرهم وضوحا والتزاما ، وهو ناظم حكمت ، بشعبية كبيرة بين عدد من رواد الشعر الجديد العرب ، وأن تتقبل الحساسية الشعرية فى هذه الفترة قصائده بحماس كبير ؛ لأنها كانت من النوع الذى يوشك الشعراء العرب أن يكتبوه آنذاك ، أو يودون كتابة شىء مثله على الأقل . وقد كان للعامل السياسى دوره الحاسم فى ترجمة شعر حكمت ، لأننا لم نعرف شيئا عن كثير من شعراء هذه الموجة ممن هم أفضل منه ، حسب رأى الكاتبة ، مثل أحمد عارف وكمال عوزر أو حتى شعراء حركة « الشعراء الشبان الثائرين » التى جاءت بعده ، وأنجبت عددا من الشعراء البارزين ، مثل أوكان ميرت ، وعصمت أوزال ، وثريا بيرف ، وآتول بهراموجلو . وقد جنت محاولة الكاتبة تقديم نماذج من شعر عدد من هؤلاء الشعراء ، وتناول مختلف حركاتهم بشىء من التفصيل ، على بقية الأجناس الأدبية الأخرى . لأنها عندما انتقلت إلى الرواية والأقصوصة والمسرح فى الصفحتين الأخيرتين من فصلها لم يتح إيجاز التناول وتركيزه الشديد للقارىء الذى لا يعرف الكثير عن هذا الأدب ، تكوين صورة واضحة عما دار به فى هذه الفترة فى أى من الأشكال الأدبية الأخرى ، عدا الشعر الذى استأثر بنصيب الأسد من معالجتها .

وعلى العكس من سابان ، انصب اهتمام ليون يدكين ، الذى كتب فصل الأدب العبرى ، على الرواية والمسرح ، فى حين لم يحظ الشعر إلا بالقدر اليسير من اهتمامه . وقد أسهب يدكين فى تناول عملية التحول من المرحلة القديمة فى الأدب العبرى إلى المرحلة الحديثة ، التى تسعى إلى منح هذا الأدب هوية قومية بدلا من هويته الدينية القديمة . وكان من أهم ملامح هذا التحول أن تركز اهتمام هذا الأدب على إبراز أهمية التكيف مع متطلبات عملية تأسيس وعى قومى جمعى بين اليهود الذين قدموا إلى فلسطين المحتلة من كل فج ، وحثهم على الامتثال لمتطلبات هذا التكيف والخضوع لها . لكن الباحث لا يولى التغيرات التى انتابت هذا الأدب ، والواقع

الذى يصدر عنه فى العقدين الأخيرين ، عناية كافية ، وبخاصة بعد احتلال الضفة الغربية وقطاع غزة ، والتغيرات التى أدخلها هذا الاحتلال على التركيبة السكانية ، وعملية القمع الوحشى المستمرة للفلسطينيين فى أرضهم المغتصبة ، وبخاصة بعد اندلاع الانتفاضة ، وتأثير هذا كله على تصور الكتاب العبريين للمستقبل بعد تبدد الأوهام المثالية التى ارتبطت بالمرحلة الأولى للمشروع الصهيونى ، وتكشف الوجه القمعى ، بل الفاشى القبيح لهذا المجتمع .

ننتقل الآن إلى الفصلين الخاصين بالأدب العربى ، وهما فصلان مختلفان من حيث المنهج والتوجه . فقد اتسم فصل إدوار الخراط عن الأدب فى المشرق العربى بقدر كبير من الانتقائية والذاتية ، فى حين جنح الفصل الذى كتبه أحمد المدينى عن الأدب فى المغرب العربى إلى التنظير والتعميم بصورة لا تتفق مع مثل هذا النوع من الدراسات المسحية . وبالرغم من مقدمة المدينى النظرية الطويلة ، وهى مسألة تتعلق بالدرجة الأولى بالمنهجية الفرنسية التى أولع بها أشقاؤنا المغاربة ، فإنه استطاع أن يقدم بعدها عرضا متزنا ومتوازنا لأهم الأعمال والتيارات الأدبية فى المغرب العربى ، مركزا على الأدب العربى فى المنطقة دون أدبها المكتوب بالفرنسية ، الذى لا يمكن لنا أن ندخله فى إطار الإبداع الأدبى العربى والواقع أن بإمكاننا تلمس العذر للمدينى فى هذه المقدمة النظرية الطويلة ؛ لأن ما بقى من تناول تطبيقى يزيد — من حيث الكم والكيف معا — عما تضمنه أى فصل مشابه ، من ناحية ، كما أن هذه المقدمة استطاعت ، من ناحية أخرى ، وهذا هو الأهم ، أن تبرر نفسها من داخل بنية الفصل نفسه ، وأن تطرح عددا من القضايا المهمة بالنسبة لأدب المنطقة ، بل للأدب العربى الحديث بعامة ؛ لأن المدينى تناول فى هذه المقدمة النظرية قضايا التحديث والأيديولوجيا فى الأدب المغربى ، أو المغاربى كما يحلو للبعض تسميته ، حتى يزول أى لبس يقصر التعبير على المغرب بدلا من بلدان المغرب كلها : ليبيا وتونس والمغرب والجزائر ، وإن أسقط المدينى ليبيا من فصله كلية ، فضاع إنتاجها بين فصلى المشرق والمغرب . ثم درس ما يترتب على عملية التحديث من توتر فى العلاقة مع الجذور التراثية والواقعية معا ، وكيف يؤثر هذا التوتر على فكرة الأدب ذاتها ، ومعنى التحديث فى الأدب وعلاماته ، وآليات الاستقطاب بين التحديث والأيديولوجيا . ثم انتقل من هذا إلى مناقشة قضايا الأشكال الأدبية وموقعها ضمن مجال الأيديولوجيا ، ودور العناصر غير النصية من قيم وأفكار وعقائد فى ذلك ، وكيفية حلّ التعارض داخل البنية الأدبية ذاتها بين نزعات التحديث والرغبة فى مقاومة المؤثرات الخارجية . وهذه القضايا كلها لها دور ملحوظ فى بلورة السياق الذى تدور فيه عمليتا الإنتاج الأدبى وتلقيه .

وانتقل المدينى بعد ذلك إلى تناول آداب منطقة المغرب العربى ، واحدا بعد الآخر ، بادئا بالأدب التونسى الذى يهتم — كما حدد نقاده ، من البشير بن سلامة ، إلى توفيق بكار وعبد السلام المسدى — بمجموعة من قضايا العلاقات الإنسانية بين الرجل والمرأة ، أو السعى إلى التجديد ، والنضال من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية ، وتطوير المجتمع إلى الأحسن ، وبمجموعة مماثلة من قضايا اللغة والتجريب الأدبى . ثم ينطلق فى دراسة هذا الأدب ، كما يجب على كل مسح جاد للأدب التونسى ، من تناول كتابات على الدوعاجى الرائدة ، لينتقل بعده إلى البشير خريف والطيب التريكى ورشاد حمزاوى ، الذين طوروا الجانب الاجتماعى فى كتابات الدوعاجى ، وفرج الشاذلى والعروس المطوى ومختار جنات ، الذين اهتموا بجانب التناقض بين الذات العربية والآخر الأجنبى فيها . والمدهش فى الأمر أن المدينى يتجاهل كلية محمود المسعدى وأثر التيار التراثى الرمزى الذى استحدثه فى الكتابة الأدبية فى تونس . وإن كان قد أولى استقصاءات صالح الجرماذى اللغوية المماثلة ، الأقل قيمة وتأثيرا ، الكثير من عنايته . ثم يتناول أعمال عز الدين المدنى ومصطفى الفارسى والمدنى بن صالح وسمير العيادى ، ويهمل كلية الإنتاج النسائى التونسى ، وبخاصة أعمال عروسية النالوتى وعلياء التابعى . أما أهم ما أغفله المدينى من المشهد الأدبى التونسى فهو الإبداع المسرحى فيه ، وبخاصة ذلك الذى يتجلى فى أعمال توفيق الجبالى ومحمد إدريس وفاضل الجعايبى ونور الدين الورغى ، وعدد كبير من المسرحيين المرموقين الذين جددت مغامرتهم المسرحية حياة المسرح العربى لا التونسى وحده .

وكان طبيعيا أن ينتقل بعد ذلك إلى الأدب المغربى ، وأن يبدأ فيه ، بالتعريج على الكتابات الاجتماعية والتاريخية التى استهدفت استنهاض الروح الوطنية فى معركة التحرير ، وأعمال رواد القصة المغربية : المدنى حمراوى ومحمد خضر الريسونى ومحمد البنانى . ثم يتعقب بعد ذلك الاتجاه صوب التعبير بشكل أشمل عن البنى الاجتماعية والثقافية ، وإبراز التباينات فى الصوت والشكل والرؤية ، والتجريب فى الكتابة القصصية ، بعد التمكن من أدواتها والتمرس عليها ، وأخيرا التعبير عن التفتت والتناقض بين مختلف الفضاءات الاجتماعية والثقافية ، وكيف تجسدت هذه التحولات فى أعمال عبد الكريم غلاب وعبد الجبار السحيمى ومحمد إبراهيم أبو علم ومحمد زفزاف ومبارك ربيع ومحمد بيدى ومحمد عز الدين التازى ومحمد الهرادى وغيرهم . ويتغاضى عن أعمال محمد برادة ومحمد شكرى ، برغم أهميتها الفائقة فى المشهد المغربى ، كما يتجاهل الإنجاز الشعرى المغربى كله ، من محمد الخمار الكنونى حتى أحمد المجاطى ومحمد بنيس ، والإنجاز المسرحى كله من أحمد الطيب العلج والطيب الصديقى حتى عبد الكريم برشيد وأحمد العراقى ومحمد مسكين وأحمد السنوسى وغيرهم . وهى إسقاطات أفقرت عرضه دون شك ، وجنت على صورة الثقافة المغربية ، من ناحية ، وعلى موضوعية تناوله لها ، من ناحية أخرى . ثم ينتقل المدينى بعد ذلك إلى أضعف أجزاء فصله ، وهو الجزء الخاص بالجزائر ، حيث يغرق هذا الجزء برمته فى التعميمات ، ويفتقر إلى التخصيص ، ويتسم بحصيلته التطبيقية الفقيرة ، ويمر فيه مرّ الكرام — على أعمال الطاهر وطار ، فى حين يتجاهل إنتاج عبد الحميد بن هدوقه ورشيد بوجدرة وأزراج عمر كله ، وكذلك مسرح محمد فلاق وعبد القادر علولة وغيرهم .

والواقع أن من أهم القضايا التى يطرحها كتاب « الأدب الحديث فى الشرقين الأدنى والأوسط » هى العلاقة بين رؤى المشارك فى هذه الآداب ورؤى المراقب لها الدارس لتطوراتها . وكيف يؤثر انتقال المشارك إلى موقع المراقب إلى سيطرة خطاب المراقب الاستشراقى عليه فى بعض الأحيان ، وهذا هو الأمر الذى أود أن أتناوله بشىء من التفصيل فى تعاملى مع الفصل الذى كتبه إدوار الخراط عن المشرق ، والذى يطرح هذه الظاهرة بشكل ملح ؛ لأننا سنجد فى هذا الفصل أن من المؤسف أن كاتبا قصصيا جيدا من طراز إدوار الخراط يتحول إلى ناقد ذاتى ومزاجى غير قادر على تقديم عرض متوازن لما جرى للأدب فى فترة تاريخية عاصرها ويعرف إنتاجها حق المعرفة . فعلى العكس من فصل كاكيا ، الذى ترتوى مثالبه من جهل صاحبه بتفاصيل ما جرى فى الساحة الثقافية العربية ، فإن سلبيات فصل إدوار الخراط نابعة من معرفته الواسعة التى اصطبغت بقدر كبير من التحيز والذاتية والرغبة فى الثناء على الذات والمبالغة فى قيمة إنجازها ، والحط فى الوقت نفسه من إنجاز الآخرين . فقد ذكر إدوار الخراط نفسه وأشاد بأعماله ومواقفه خمس مرات ، فى الفصل الذى يتكون من ثلاث عشرة صفحة ، فى حين نجد أن كتابا أهم منه بكثير لم يذكروا إلا مرة واحدة (مثل طه حسين ويحيى حقى ويوسف إدريس وصلاح عبد الصبور) ، أو مرتين (مثل عبد الرحمن الشرقاوى وأدونيس وعبد الرحمن منيف ومحمود درويش) ، أو لم يذكروا على الإطلاق وحذف إسهامهم الأدبى كلية (مثل فتحى غانم وغالب هلسا وحليم بركات وفؤاد حداد وغسان كنفانى) . ولم يكتف إدوار الخراط بذكر نفسه أكثر من أى كاتب عربى على الإطلاق ، وبالصورة التى يخرج منها من لا يعرف شيئا عن حقيقة الصورة ، بأنه أهم كاتب عربى فى المشرق قاطبة ، بل شفع ذلك فى كل مرة بذكر عمل من أعماله ، وكال له ما يناسبه من مديح . فمجموعته الأولى (حيطان عالية) ، التى نعرف جميعا أنه نشرها على حسابه وظلت طبعتها المحدودة متداولة وموجودة لسنوات عدة ، « حققت على الفور نصرا تاريخيا أدبيا بالرغم من تجاهل النقد لها لما يقرب من عقد من الزمان »[٨] . أما روايتاه (رامة والتنين) و (الزمن الآخر) « فقد غاصتا بشكل عميق فى هذا التيار العام »[٩] ؛ يعنى الذى سبق أن وصفه فى مستهل الفقرة بأنه « أكثر تيارات الحداثة خصوبة وتركيبا وأغناها بالوعود والإنجازات ، وهو التيار الذى يمكن دعوته ، لعدم وجود مصطلح أفضل ، بالتيار الأسطورى المعاصر »[١٠] ، والذى لم يصف أى عمل فيه على الإطلاق بالعمق إلا أعماله . وهو بالمناسبة الكاتب الوحيد فى الفصل كله الذى تذكر له ثلاثة أعمال بالاسم ، ناهيك عما يقترن بها من تقريظ . أما بقية الكتاب فلم يذكر لأى منهم إلا عملاً واحدا ، ونادرا ما يحظى

كاتب فى فصله بذكر عملين له ، وغالبا ما لا يخلو هذا الذكر من غمز أو نقد صريح .

وسأكتفى فى هذا المجال بمثال واحد ، وهو مثال لا يشك عاقل فى أن إنجازه من حيث الكم والكيف معا أهم كثيرا من إنجاز إدوار الخراط نفسه ، وهو نجيب محفوظ . فقد ذكره ثلاث مرات ، لكنه فى كل منها أرفق هذا الذكر بعبارة ساخرة أو مستهزئة ، حاول فيها أن يشحذ براعته اللغوية ، وهى ، والحق يقال ، محدودة للغاية فى اللغة الإنجليزية ، ليجعلها عبارة دامغة مشحونة بالغمز واللمز . فأول مرة يرد فيها ذكر محفوظ فى فصل إدوار الخراط يجيىء فى ذيل فقرة خصصها للحديث عمن ساهم بمجموعة « كتاب اليمين » ، مثل عبد الحميد السحار و أمين غراب وعبد الحليم عبد الله ويوسف السباعى ، « وهم كتاب أكفاء قادرون بطريقتهم المحدودة » ، قدموا عالماً من « صغار الشر » ، وواصلوا التعامل مع « الرومانسية المحلية الفجة » التى بلورتها كتابات المنفلوطى ومحمود كامل فى العقود السابقة ، وتبنوا « أخلاقيات البرجوازية الصغيرة وعاداتها التى حرصت أسرهم بغيرة على المحافظة عليها »[١] . ثم يجيىء بعد ذلك ذكر نجيب محفوظ على النحو التالى : « هذه الموضوعات وما شابهها عالجها نجيب محفوظ فى أعماله الأولى التى تناولت الطبقة نفسها فى العاصمة . وقد واصلت هذه المجموعة من الكتاب العمل بطريقتها المشوشة وقصصها لفترة من الزمن ، وحصلت على شهرة واسعة فى عصر عبد الناصر »[١١] لاحظ أن الجملة الأخيرة تنسحب على نجيب محفوظ الذى زج به إدوار الخراط مع غراب وعبد الله والسباعى ، لا أدرى ، أحطا من قدر محفوظ ، أم رفعاً من شأن السباعى الذى له على إدوار الخراط أفضال لا تنكر ؟

أما المرة الثانية فتجيىء فى سياق حديثه عن قضية العامية والفصحى ، التى أفرد لها حيزا كبيرا فى دراسته ، أكبر من حجمها الحقيقى من حيث نسبة القضايا إلى حيز المعالجة فى فصله ، واتسم تناوله لها بالدفاع عمن يستخدمونها والإشادة بشجاعتهم . وفى هذا المجال يجيىء ذكر مجموعتى بدر نشأت (مساء الخير ياجدعان) و (حلم ليلة تعب) ، وكتاب بيرم التونسى (السيد ومراته فى باريز) ، الذى لا أدرى سبب نعته إياه بالسيىء الصيت ، بحسبانه الاستثناء الوحيد الذى سبق (قنطرة الذى كفر) و (هذيان) ، وهما عملان ضن عليهما حتى بذكر مؤلفيهما ، ويبدو أنه لا يعرف أن للتونسى كتاباً آخر هو (السيد ومراته فى مصر) . وفى هذا السياق أيضا يذكر (مذكرات طالب بعثة) للويس عوض ومحاولتى عثمان صبرى الشجاعتين ، كما يصفهما ، (رحلة فى النيل) و (بيت سرى) . فى هذا السياق يتحدث عن الكتاب المتزمتين الذين يرفضون كتابة الحوار فى أعمالهم القصصية بالعامية ، فيذكرنا بأن « نجيب محفوظ لم يسمح لشخصياته بالتحدث بلغتها اليومية الخاصة ، ومع ذلك فإنك تلحظ هذه الحقيقة بالكاد لأنه حرفى حاذق »[١٣] ، ولا يفوتك ما فى وصف نجيب محفوظ بأنه حرفى حاذق أو شاطر من غمز وتعريض . ولكن الغريب حقا فى هذا المجال أن إدوار الخراط يحاول لمز محفوظ لأمر يفعله هو نفسه فى جل كتاباته . فمن يقرأ أعمال إدوار الخراط القصصية يجد أنه لا يسمح هو الآخر لشخصياته بالتحدث بلغتها اليومية الخاصة . وهى حقيقة يلحظها القارىء بسهولة ، كتلك التى يلاحظ بها إصراره فى السنوات الأخيرة على تأريخ أعماله بالشهور القبطية والمبالغة فى إبراز الطابع القبطى لها . ألم يتذكر ، وقد كتب هذا الفصل فى فترة دروشته القبطية نفسها ، قول السيد المسيح « من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر » قبل التعريض بمحفوظ بهذه الطريقة ؟

أما المرة الثالثة فتجيىء فى نهاية الفصل ، حيث يؤكد لنا أنه « طوال هذه السنوات ظل الكتاب المستقرون يواصلون عملهم بطرقهم المستقرة كأمر تقليدى ، وواصل عميدهم نجيب محفوظ الكدح منتجا رواياته السنوية التى واصلت التدهور والانحدار بشكل مطرد عاماً بعد عام »[١٤] . وهذا أمر جانبه الصواب فيه ، لأن نجيب محفوظ لم يواصل الكتابة بالطريقة نفسها طوال سنوات المرحلة التى تغطيها دراسته والتى تمتد من ١٩٥٠ حتى الآن ، ولأن رواياته السنوية لم تواصل الانحدار بشكل مطرد منذ ١٩٥٠ وحتى الآن ، لأن هذه الفترة شهدت كتابة عدد من أفضل أعمال نجيب محفوظ من (الثلاثية) إلى (أولاد حارتنا) إلى رواياته النقدية الممتدة من (اللص والكلاب) وحتى (ميرامار) ، بل أنتج فى السبعينيات (الحرافيش) ، وفى الثمانينيات (حديث الصباح

والمساء) ، وهى كلها روايات لا يمكن أن نصفها بالكدح أى التعمل والفجاجة ، ولا بالتدهور .

ولا يتصور أحد أننى أصادر هنا على حق إدوار الخراط فى الاختلاف حول أعمال نجيب محفوظ وانتقادها بكل ما يريد من حدة ، فقد انتقدت أنا شخصيا نجيب محفوظ واختلفت مع موافقة السياسية بشكل حاد انزعج له الرجل ، وهو قلما ينزعج من النقد ، ولكننى عندما فعلت ذلك وقصرته على عمل معين أو مجموعة محددة من أعماله ، خصصت مقالة كاملة أطول من الفصل الذى كتبه إدوار الخراط برمته لنقد جانب واحد من جوانب عمل محفوظ اختلفت ومازلت أختلف فيه معه ، وهو رؤيته السياسية والتاريخية . وهذا هو أقل ما يستحقه كاتب كبير فى حجم محفوظ ، يأخذ نفسه بصرامة وجدية تتطلب من منتقديه أن يبذلوا جهدا مماثلا لو أرادوا الاختلاف معه . صحيح أن كل مشروع إدوار الخراط الأدبى هو ، فى وجه من وجوهه ، محاولة لهدم ما يمثله نجيب محفوظ وغيره من الكتاب الواقعيين ، لكن حتى هذا لا يكفى ، ولا يسوغ له هذا الخلط بين ما يتطلبه منه هذا الفصل وفى سياق من هذا النوع ، ومعركة إدوار الخراط مع محفوظ ومع الكتابة الواقعية بشكل عام ؛ فلكل مقام مقال ، ولكل مقال موضع وسياق .

كما أن طبيعة الدراسة التى يقدمها إدوار الخراط فى كتاب من هذا النوع ، ولقارىء عام وأجنبى ، تتطلب عرضا رصينا للخريطة الأدبية ، ولإسهام محفوظ الإيجابى فيها ، قبل التعرض له بأى نقد ، ناهيك عن إلغائه كلية . فقد استطاع عمل الرجل أن يحظى باهتمام الكثيرين واحترامهم ، وأن يكسب للأدب العربى وللكاتب العربى جائزة نوبل للآداب ، وبدأت أعماله تترجم على نطاق واسع . وقد حظيت ثلاثيته التى ترجمت حديثا إلى الإنجليزية باهتمام القارىء والناقد الإنجليزى العام والواسع لها ، بشكل لم يسبق لأى عمل عربى ترجم أن حققه ، بما فى ذلك كتاب إدوار الخراط المترجم للإنجليزية (ترابها زعفران) . وحذف إدوار الخراط كل جهد محفوظ فى العقود الأربعة الماضية منذ الثلاثية وحتى الآن ، فى جمل هازئة من هذا النوع ، وفى عمل المفروض أنه يتسم بالعلمية والموضوعية ، يسىء إلى إدوار الخراط نفسه ، وإلى الأدب العربى كله ، وينال من مصداقيته ، بخاصة أن روايات محفوظ الكثيرة التى أنتجها فى هذه الفترة ، وبعضها فى أيدى القارىء الإنجليزى الذى يستطيع أن يقارن بينها وبين كتاب إدوار الخراط الوحيد المترجم للإنجليزية ، ويدرك من المقارنة أنها لا تقل بأى حال من الأحوال فى قيمتها ودورها عما قدمه إدوار الخراط فى هذا المجال ، وما يمدح نفسه عليه خمس مرات ، إن لم تفقه ؛ فمادح نفسه خمس مرات فى فصل واحد هو آخر من يحق له أن يقدح الآخرين ويستخف بأعمالهم ، بخاصة أن إدوار الخراط الذى يزرى بما أنتجه محفوظ كله ، ويغفل الإشارة إلى عدد كبير من الكتاب المهمين ، يشير بشكل إيجابى إلى كتاب من الدرجة الثالثة ، مثل عثمان صبرى ونبيل نعوم جورجى لغرض أو أغراض فى نفس يعقوب . وقد ذكرنى عمله ذلك بسلوك لويس عوض المماثل فى هذا المجال الذى كان يرتوى من غيرته الحادة من محفوظ ، حيث كان ينفس على الرجل اهتمام المستشرقين به ، ويكتب عنه فى مصر أنه تحول إلى مؤسسة يتفق عليها اليمين واليسار والوسط ، ولكنه إذا خرج للمحاضرة فى أوروبا أو أمريكا هاجمه بشكل ضار (من الضراوة ، وليس من الضرر) لا موضوعية فيه فهل آن الأوان لأن يدرك من يتناول منا أدبنا فى الخارج أن تصفية المعارك الداخلية لا تتم فى الساحة التى نريد أن نقدم فيها صورة موضوعية لإنتاجنا الأدبى ؛ لأن تصفية هذه الحسابات لا تضر بالقائمين بها فحسب ، ولكنها تجنى على الأدب العربى كله ، وعلى صورته فى عالم نكسب له فيه موضعاً بشق الأنفس .

ولقد طالبت كثيرا كما طالب غيرى بتغيير الصورة الشائهة التى اعتاد المستشرقون التقليديون أن يقدموا بها الأدب العربى ، وعملت ، وعمل كثيرون غيرى على تناول هذا الأدب بوصفه واحدا من الآداب الإنسانية الكبرى ، وليس مجرد أدب هامشى من الدرجة الثانية أو الثالثة كما كانت الحال فى الماضى . وسعينا ، ومعنا عدد من المستشرقين الجدد الذين تحرروا من إرث الخطاب الاستشراقى الذى كشف إدوار سعيد للجميع سوءاته ، لتغيير منظور المراقب الكاره للثقافة العربية ، واستبدلنا به منظور المشارك ، أو على الأقل منظور الدارس الموضوعى المتعاطف مع مادته المحترم لها . وفى إطار

هذا السعى كنت أنا الذى رشحت لمحرر هذا الكتاب كلا من أحمد المدينى وإدوار الخراط . ولكن إدوار الخراط خيب أملى ، وهذا هو السر فى أننى أخذت فصله بشىء من الشدة ؛ لأنه بدد فرصة ثمينة ستظل علامات تبديدها فاعلة فى هذا الحقل لسنوات قادمة . فسيصطاد كاكيا وأمثاله فى مياهها العكرة ما يحلو لهم الاصطياد ، متذرعين فى المستقبل بأنها شهادة شاهد من أهلها . لذلك لابد من الوعى بأن علينا ، إن أردنا لأدبنا العربى أن يحقق المكانة المرجوة له فى عالم اليوم ، أن نغير طبيعة الخطاب الذى يقدمه للعالم بشكل جذرى . ولن يتحقق ذلك إذا ما أوكلنا بعض هذه المهمة لكتاب عرب من المشاركين فى المشهد الثقافى والعارفين لدقائقه ، ثم وجدنا أن الكاتب العربى — وللويس عوض سوابق رائده فى هذا المضمار — يتحدث عن أدبه وثقافته لجمهور هذا الأدب والثقافة بطريقة ، وللغرب بطريقة أخرى يسمعه فيها ما يريد أن يسمعه . وهذا هو ما فعله إدوارد الخراط إلى حد كبير ؛ فلم يتورع — مثلا — عن أن يلطش عبد الناصر «ع الماشى» فى سياق عرضه أكثر من مرة ودون مسوِّغ ؛ لأن هذا مما يسعد الغرب أن يسمعه .

ولم تقتصر سلبيات الفصل الذى قدمه إدوار الخراط على هذا كله . ولكنه ، وقد أوكلت إليه مهمة تقديم صورة لأدب المشرق فى حقبة من أغنى حقبه ، قدم له صورة فيها كثير من التخبط . فمع أنه يعدد بعض التغيرات التى انتابت الواقع المشرقى فى السبعينيات بصورة فيها شىء من الخلط والاضطراب ، فإنه يخفق فى إقامة أى تناظر بين هذه التغيرات وطبيعة النصوص الحداثية وبنيتها . ولذلك فقد أغفل تيارين كاملين من تيارات الكتابة التى عكست فى نسيجها وبنيتها معا هذه التغيرات وبلورتها ، وهما تيار كتابة المرأة العربية ، الذى أنتج فى هذه الحقبة عددا من الأعمال البارزة ، وبخاصة فى نصوص ليلى بعلبكى وإميلى نصر الله وحنان الشيخ فى لبنان ، وكوليت خورى وغادة السمان فى سوريا ، ولطيفة الزيات ورضوى عاشور وسلوى بكر ونوال السعداوى (وهى مترجمة بغزارة للإنجليزية) فى مصر . وتيار كتابة الحرب الأهلية اللبنانية الذى يتمثل فى إعمال إلياس الخورى ورشيد الضعيف وحنان الشيخ وفواز طرابلسى وعدد من الكتاب الفلسطينيين . وبالإضافة إلى هذا كله عانى فصله من الاعتماد على الذاكرة ، وهى بطبعها خؤون فى التواريخ والعناوين . ومثال ذلك أنْ خلط بين غنوانى كتاب طه حسين (مستقبل الثقافة فى مصر) وعنوان كتاب محمود العالم وعبد العظيم أنيس (فى الثقافة المصرية) ؛ فجاء الأخير عنده (فى مستقبل الثقافة المصرية) .

وأخيرا ، فإن هذا الكتاب (الأدب الحديث فى الشرقين الأدنى والأوسط) فريد فى بابه ، لأنه يبرهن — بلا أدنى شك — على أن العناصر المشتركة بين آداب المنطقة الأساسية أكثر مما ساد فى التصورات السابقة عنها . وأن التناظر بين التطورات السياسية والاجتماعية والحضارية فيها ، والحركة الثقافية وبنية النصوص الأدبية ومحتواها ، ضرورى للوصول إلى فهم أشمل وأعمق للأدب والواقع كليهما على السواء .

الهوامش :

١ ـ انظر : Robin Ostle, Modern Literature in the Near and Middle East, P. X

٢ ـ المرجع السابق ، ص ٣٢ .

٣ ـ المرجع السابق ، ص ٤٠ .

٤ ـ انظر : Hans Wehr, Arabic - English Dictionary, edit. J. M. Cowan, P. 738

٥ ـ المرجع السابق ، ص ٤٢ .

٦ ـ من أهم المصادر التى تناولت الكتب المنشورة أو المترجمة فى هذه المرحلة الباكرة ، التى يمكن لأى باحث جاد الرجوع إليها فى هذا المجال ، هى : يوسف إلياس سركيس ، معجم المطبوعات العربية والمعربة ، القاهرة ، مطبعة سركيس ، ١٩٢٨ . ويوسف أسعد داغر ، مصادر الدراسات الأدبية ، ٣ أجزاء بيروت . وجاك تاجر ، حركة الترجمة فى مصر خلال القرن التاسع عشر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٤٥ .

٧ ـ أنظر :

Henry Peres, **«Le Roman, le conte et la nouvelle dans la littèrature arabe moderne»** Annales de L'Institut d'Etudes Orientales, vol. 3, 1937, pp. 266 - 337.

٨ ـ أنظر : Robin Ostle, Modern Literature in the Near and middle East, P. 186

٩ ـ المرجع السابق ، ص ١٩٢ .

١٠ ـ المرجع السابق ، ص ١٩١ .

١١ ـ المرجع السابق ، ص ١٨٢ .

١٢ ـ المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

١٣ ـ المرجع السابق . ص ١٨٤ .

١٤ ـ المرجع السابق ، ص ١٩٢ .

الكتـــابة والعـــائق

« تـرجمة » الممنـوع
لدى خـوان جويتيسولو (*)

كاظم جهاد

« تحريرُ الخطاب ، جميع الخطابات المنافية للمعيـار السائـد : إلغاء الصمت المطْبق ، الذى فرضتْهُ سُنَنٌ وعاداتٌ وتطيّراتٌ : إحداثُ قطيعةٍ كاملةٍ مع مذاهب وتعاليم مملّة : مع المجالس القبليّة : كلامٌ طليقٌ مقتلعٌ من الفم بعنفٍ كما تُنتزعُ أفعى لازقةٌ بالأحشاء : مطاطٌ ، حلَقىٌّ ، أبحُّ مَرنٌ ، لسانٌ يولدُ ، يقفزُ ، يتسلّقُ ، ينتشرُ ويمتـدّ . . الكلام كـلاماً لا ينفدُ لساعاتٍ وساعاتٍ : تقيُّؤ الأحلام والحكايات والكلمـات حتى يَفرغ المرء من كلّ ما فيه : أدبٌ فى متناول مَنْ حُرِموا تقليديّا من إمكان التعبـير عن رغبـاتهم ومخـاوفهم : محكـومـين بـالصمت بـالـطاعـةِ والاختفاء . . »

خوان جويتيسولو ، « قراءة لساحة جامع الفناء » (فى مراكش)

نادرون هم الكتّاب الذين يكونـون على معـرفة بلغـةٍ أجنبيةٍ أو أكثر ولا يتقدّمون لاختبار الترجمة - هى لدى البعض شاكلة فى التمرّن ، كما فى حالة مارسيل بروست الذى قضى بعضاً من سنى فتوته مترجماً لراسكين ، واجداً فى ترجمة عالِم الجماليّات الإنجليزىّ هذا « صالة انتظار » ستقـوده إلى عمله الروائىّ نفسـه . أو هى شاكلة فى تقديم الثناء والتعبير عن العرفانِ أو الإعجاب لوجوه ،

* : لك أن تراجع لهذا الكاتب ، بالعربيّة ، بترجمة كاظم جهاد : « فى الاستشراق الإسبانىّ » (دراسات ، منشورات الكرمل/المؤسسة العربية للدراسـات والنشر ، بيـروت ١٩٨٧) ، و « على وتيـرة النـوارس » مختارات سرديّة ، منشورات توبقال ، الدار البيضاء ١٩٩٠) و « رحلات إلى الشـرق » (قصص رحلات ، منشـورات أفـريقيـا الشـرق ، الـدار البيضاء ، ١٩٩١) .

راحلة أو معاصرة ، كانت ، إذا جاز التعبير ، هي الحارسة أو الملهمة في الدرب . هنا نفكر بريلكه الذي ما أن فرغ من عمليه الكبيرين « مراثي دوينو » و « سونيتات إلى أورفيوس » ، حتّى عكفّ على ترجمة قصائد لفرلين ومالارمه وڤاليري ، أو هي ، أخيرا ، شاكلة في الإستناد على كلام الآخر ، والتماس عونه في ابتكار شجرة أنسابنا الأدبية الخاصة وتوسيع عالم الكتابة المتعدّد أبداً ، باوند وشعراؤه الصينيّون ، لاربو مترجماً جويس . المبدع يزْدَوج ، دون ازدواج ، بدور مُرَبٍّ للثقافات وعبّار للمتخيّلات .

الفئة الثالثة من الكتّاب ـ المترجمين هي التي ينبغي ولا شكّ أن ندرجَ فيها الإسبانيّ خوان جويتيسولو .

عُرِفَ الكاتب الإسبانيّ خوان جويتيسولو (وُلد في برشلونة في ١٩٢٩) بكتابة روائيّة ظلّت ممنوعة في إسبانيا طوال العهد الفرانكويّ ، لم يعمل فيها ، فحسبُ ، على اختراق الممنوع الإسبانيّ ، بل راح يعيد أيضاً استكشاف المكبوت العربيّ في الثقافة الإسبانيّة ، عاملاً على الإفادة منه تفكيراً وخيالاً وإيقاعاً شعريّاً . كما قام هو نفسه بعمليّة جريئة ونادرة ، إذأعاد إلى الثقافة واللغة الإسبانيّة أحد أبنائهما المميّزين ، بأنْ ترجمَ إلى الإسبانيّة النصوص التي تركها بالإنجليزيّة الكاتب والمؤرخ الإسبانيّ « بلانكو وايت » . والأخير ما هو في الحقيقة إلاّ الاسم المستعار الذي اختاره خوسيه ماريّا بلانكو إي تسبو (١٧٧٥ ـ ١٨٤١) ، الذي انتهز فرصة غزو نابليون لإسبانيا فهرب منها إلى إنجلترا وأسس في الأخيرة صحيفة « الإسبانيّ » (١٨١٠ ـ ١٨١٤) ، وترك بلغتها ، بالإضافة إلى « رسائل من إسبانيا » ، سيرة ذاتية هامة وصف فيها فساد الإدارة والجيش ، وخصوصاً الأجواء الكنسيّة القمعيّة التي عمل هو نفسه فيها راهباً لسنواتٍ عديدة ، والإجراءات التمييزية الغاشمة الممارسة من قبل النصرانيّين (الأصليّين)على مَنْ دُعواه :النصرانيّين الجُدُد (المتنصّرين) ، التي تشكل امتداداً مباشراً لأجواء محاكم التفتيش التي بدأت بطرد المسلمين واليهود من البلاد ، وإجبار مَن لم يهاجروا منهم على التنصّر .

لا يهمّنا في هذه المداخلة العمل المترجَم نفسَه ، وقد سمّينا طبيعته أو نوعيّته ، وإنّما تقييم معنى فعل ترجمته ، ومعنى أن يضطلع بهذا الفعل كاتبٌ معاصرٌ ينطلق عمله نفسه من الرفض وعليه يتأسّس معنى ، سنرى انطلاقاً منه إلى فعل « الترجمة بصريح التعبير » وهو يُحيل إلى ممارسةٍ للخرق يمارسها الكاتب ـ الترجمان نفسه في عمله الشخصيّ ، واستدخال لثقافة الآخر المهمّشة يمكن دعوته بالاستناد إلى مصطلح شاعَ مؤخّراً بـ « الترجمة الداخليّة » .

سنهمل هنا ترجمة جويتيسولو لأحد نصوص عالم الألسنيات نوام شومكسي ، لوجازته . صنيعٌ يظلّ مع ذلك شاهداً على اهتمام بالعلوم الاجتماعية ، خصوصاً علوم اللغة ، نـدرَ أن أبداه معاصروجويتيسولومن الكتّاب الإسبان . نهمله لنتوقّف عند تجربته الأخرى التي تشكل موضوع هذه المداخلة ، والتي تظلّ في نظرنا حافلة بالنتائج عبر هذه الترجمة للنصوص التي كتبها بالإنجليزية بلانكو وايت (« الأبيض الأسود » بحسب المعنى الحرفيّ لاسمه الإنجليزي المستعار الذي يضطلع فيه على هذا النحو الرائع بالشيء ونقيضه ، مموقعاً نفسه بادىء ذي بدء في دائرة المفارقة والضدّ)،نقول عبر هذه الترجمة نقف بإزاء رحلةٍ مزدوجة . لما كان وايت قد عالج تاريخه الشخصيّ وتاريخ بلاده الأصلية ، إسبانيا ، في واحدٍ من أحلك عهودها ، عهد محاكم التفتيش ، نقول عالجها بلغة البلاد ـ الملجأ ، إنجلترا ، فقد كان عليه أن ينتظر مطروداً استثنائياً آخر ليرى كتاباته وهي تعود على يد هذا المطرود الآخر إلى اللغة التي كان يجب أن تولد فيها أصلاً ، والتي كانت لها بمثابة الحضن الأُموميّ الممنوع ، المنغلق على مخاوفه الخاصّة . إنّ الأدب الإنسانيّ لا يعدم عدداً من الأمثلة الرفيعة على هذه الرحلة المزدوجة . فلقد كتب ريلكه بالفرنسية عدداً وافراً من القصائد كان شاعر كبير آخر ، هو بول تسيلان ، يفكر قبل رحيله بـ « إعادتها » إلى لغة ريلكه الأصلية ، الألمانية . وقبله قام جوته في ديوانه الشهير « الديوان الشرقيّ لشاعره الغربيّ » بعمل في إعادة خلق بعض « منتجات » الخيال العربيّ والشرقيّ نحسب أنّ العرب لم يستخلصوا درسه الأساسيّ حتّى الآن . الشيء نفسه الذي قام به الأرجنتينيّ بورخس بإزاء بعض النصوص العربية القديمة ، بعضها أعاد هو خلقه والبعض الآخر من ابتكاره،نَسَجه على منوال العرب ضمن ما هو مألوفٌ عنه في محاكياته العبقريّة.إلاّ أن حالات ريلكه وجوته وبورخس ، مهما كان من أنموذجيّتها ، إنْ هي إلاّ ثمارٌ للإعجاب الصاحي والتأمّل السعيد ، وربّما لم يكن ليجمعها جامعٌ بحرقة الحرمان والرفض التي تنغرس فيها مغامرة وايت ـ جويتيسولو . حرمان ورفض يمنحانها طبيعةً أخرى ويدرجانها في اقتصاد كتابةٍ آخر تماماً :

من المتعارف عليه أنّ مترجماً ، أىّ مترجم هو موصلٌ أو عبّار . إنّه يضمن عبور نصّ غريبٍ إلى الجغرافية الذهنية لأبناء جلدته . بإعطائه وايت حقّ الإقامة فى اللغة الإسبانية من جديدٍ ، فإنّما يُعيد جويتيسولو فى الواقع إلى هذه اللغة ابناً لها طالما عومل باعتباره غريباً عليها . وهكذا ، فإذا كان المترجم يمدّ عادةً لـ « أبناء قبيلته » مرآة يمكن من خلالها القبض على صورةٍ للآخر تزيد وفاءً أو تقلّ ، فإنّ جويتيسولو، بترجمته وايت ، إنّما يمدّ للإسبان مرآة لاهبة هى فى الأوان ذاته فخّ رائعٍ لعلّه يلخّص الدرس الفعّال لكلّ ترجمة « إستعادّية » تردّ للغةٍ ما أحد أبنائها « الفارّين » : فى مثل هذه الترجمات تكون « الذات » هى نفسها المعروضة للنظر بعد المرور المحوِّل عبر « الآخر » . جَدَلُ تحوّلٍ وانعكاسٍ لعلّنا شهدنا مؤخّراً بعض آثاره عبر « ترجمة » بعض أعمال الكتّاب العرب بالفرنسيّة إلى العربيّة .

على أنّ الشحنة التاريخية والسياسيّة العالية للعمل ، المشار إليها أعلاه ، تمنح هذه التجربة مضاءً أكبر . فهذه « الإعادة » لوايت إلى اللغة الإسبانيّة لا يقوم بها جويتيسولو كمن يسأل « أبناء قبيلته » أن يتلطفّوا بقبول العودة الطائعة لابن ضالّ،بل إنّه ، وهو نفسه صاحب عمل مارق أو«ملعون » ، إنّما ينتزع لطفل ملعون آخَرَ المكان الذى كان حتّى أوان ترجمته ممنوعاً عليه فى لغته الأصليّة . بعيداً عن كلّ عودةٍ ذليلةٍ إلى الحظيرة ، كما يُقال ، يتعلّق الأمر هنا بفعل « خيانةٍ » آخر يفتح فيه ، على شاكلة « دون خوليان » الذى تقول الحوليّات الإسبانية أنّه فتح أبواب بلاده للمسلمين والذى يتماهى جويتيسولو وإيّاه فى رواية له معروفة ، نقول يفتح فيه أبواب الإسبانيّة للّغة اللاهبة لهذا الرائد الذى يمثّله وايت فى طرقات الهجرة التى تصبح نفياً . لغة نرى إليها الآن ، وقد عادت إلى لسان الكاتب الأصلّى ، وهى تفرض على هذا اللسان ، كما يفعل كلّ أبٍ عظيم ، تصحيحاتٍ متوالية فى نظرته إلى التاريخ وإلى تاريخانيّته الخاصّة.على هذا النحو يتجلّى المعنى الحقيقىّ لكلّ أدبٍ يجد مجالَ اختباره الحقّ فى النفى ، أو العبور ، الذى بدونه لا يكون من معنى لأىّ رجوع .

على النحو نفسه الذى تدين به الإسبانيّة لجويتيسولو بهذه « الاستعادة » لأحد أكبر الشهود على حقيقتها التاريخيّة ، يدين جويتيسولو نفسه لبلانكو وايت بتبلور رؤيته النقديّة لإسبانيا وتاريخها ولغتها . يدين له بذلك بالقدر نفسه الذى يدين به لكتّاب آخرين صرّح جويتيسولو ، ربّما أكثر ممّا فعل أىّ كاتبٍ آخر ، بكونهم يشكلون معلمّيه الروحانيّين وأعلام شجرة أنسابه الفكريّة والإبداعيّة التى يقف فى الذروة منها ثربانتس (سرفانتس) والقديس يوحنّا الصليب وفرناندو ده روخّاس وجلال الدين الرومّى . ولمّا كان مَن يترجم كاتباً هو كمَن يساهم فى خلقه فى اللغة المترجَم إليها ، فإنّ جويتيسولو (معنى آخر لطيف لمغامرته هذه) يكون كمَن ابتكر فى الإسبانية ، ولو جزئيّاً ، عبر الترجمة ، هذا الذى يجهر هو بكونه أحد معلمّيه الروحيينّ . هكذا ، سيقدر أن يتبنّى لصالحه مقولة آرتو الشهيرة:« أنا نفسى أبى وأمّى ، وشقيقتى وشقيقى » .

ما كان لهذه المغامرة ، مهما كان من أهمّيتها للثقافة الإسبانيّة ، أن تثير اهتمامنا إلى هذا الحدّ لو لم تكن تجد ما يتمّمها ويُنمّيها فى ممارسة تفجيرية أخرى لغويتيسولو داخل كتابته الروائية نفسها ، تندرج ، كما أسلفنا فى القول ، ضمن ما يُدعى بـ « الترجمة الداخليّة » . تُطلق هذه التسمية على كلّ ما يمارسه كاتبٌ داخل نصّه من إحالاتٍ إلى نصوص أخرى ، وأساليب أخرى ، ولغاتٍ أخرى . عملٌ به يستحيل النصّ إلى ما يدعوه الفيلسوف الفرنسىّ جيل دولوز بـ « الترقيعة » ، بمعنى العمل المجمَّع الذى ينهل من مصادر عديدة ، مصرّحاً بها دائماً ، ويكتسب ما يدعوه جويتيسولو نفسه بطبيعته « الخلاسيّة » ، « المولّدة » ، « المُبرقَشة » « المزيج » . هكذا نرى جويتيسولو ، فى جميع أعماله فى مرحلته التالية لانتقاله للعيش فى المغرب وانفتاحه على الثقافة العربية ، أى بدءاً بروايته الشعرية « دون خوليان » ، نراه وهو يُعيد توظيف الآثار العربية فى المتخيّل الإسبانى ويفيد من تقنيات الحكاية والسجع العربيّين وإيقاع الكتابة العربيّة نفسه الذى يتنامى ، كما لدى كبار المتصوّفة ، فى جمل ترتسم فى دوائر متصاعدة تفضى إلى متاه . هذا فى الوقت نفسه الذى يفيد فيه من البعد الآخر المهمّش فى الثقافة الإسبانية ، عنينا الإسبانية المتكلّمة فى أقطار أمريكا اللاتينية . سبق أن توقّف روائيون ونقّاد كبار عند هذه الالتفاتة المزدوجة ونتائجها فى تكسير يقينيّات الإسبانية السائدة قبل جويتيسولو ، ومعها وهَم النقاوة والطهرانيّة وعقدة التفوّق بإزاء الهوامش المتجذّرة لدى أغلب كتّاب هذه اللغة ومؤرّخيها . ولقد أبان كتّابٌ من أمثال كارلوس فوينتس وسيفيرو ساردوى وبرنار لوبياس كيف أنّ هذه الممارسة الجويتيسوليّة تتعدّىَ كونها مجردّ

إجراء أدبيّ . بل إنّ هذه التعدديّة فى الكتابة وهذا التوظيف للغاتٍ متعدّدة ولإسبانيّاتٍ عديدة داخل الإسبـانيّة نفسهـا (الإسبانيّـة الكوبّية مثلاً ، أو الإسبانيّة كما يتكلّمها سكان شمال المغرب) إنّما يصدران عن رهان فلسفّى وقرار للعمل من أجل الآخر ، ومـع الآخر . شاكلة فى تهيئة مكان للآخر داخل لغةٍ تجهد حتّى الآن فى تهميشه ونسيانه . إنّنا هنا أمام بنية كنائيّة للعمل ، بالمعنى الواسع للكناية الذى يحدّد ، فى نـظر فلاسفـة الأدب الحاليّـين ، دريدا مثلاً ، جوهر العمل الحديث نفسه ، معنى بموجبه لا يكون عملٌ عملاً إذا لم يدْعُ لى ، أنا الآخر ، فسحةً أنزلق منها إليه ، ومحلاً أجد نفسى فيه،بنية ربّما كنّا ندين بتجليّها الساطع فى أدب الحداثة لرامبو الذى ، بدلَ أن يتحدّث فى نصّه عن الزنجىّ مثلاً ، يصبح هو نفسه زنجيّاً من أقصاه إلى أقصاه . كنائيّة تجعلنا نعجز مثلاً ، وكما أشار إليه آلان جوفروا مؤخّراً ، عن أن نعرف عن يقين ، إن كان رامبو ، فى « ليلة الجحيم » (فى « فصـل فى الجحيم ») هو « البعل الجهنّمىّ » أم « العذراء المخبولة » ، أو مزيجاً من الاثنين معاً . على النحو ذاته ، لا يتحدّث جويتيسولو فى رواياتـه عن الكوبىّ أو العربىّ ، ولا حتّى يدعوهما للكلام فى لغته ، بل يصبح هو نفسه الكوبىّ المستعبّد بالأمس ، والمهمّش اليوم ، أو العـربىّ المطارَد والمطرود فى الماضى والمستنكر حـاليّاً . إنّـه يبنى بنفسه ، داخلَ اللغة والثقافة الإسبانيّتين ، بصبر وعدوانيةٍ فائقين ، نقول يبنى مكانه كعربىّ وكوبىّ . حتّى يُسمع أبناء قومه صوت التركىّ ، صار هو نفسه ما يدعوه الغربيّون ، قاصدين الجهـامة والعنـادّ ، « رأساً تركيّاً » . وأولئك القائلون باستحـالة مثـل هذا التقمّص للآخر ، إنّما يجهلون فى نظرنا كلّ شىء عن قدرات الفكر الإنسانىّ على التحوّل بفعل إيمان بالآخر خلاّق ، وكيمياء للصداقة فعّالة ، واستنكافٍ للضمير جارف . أفما كان آرتو يتكلّم انطلاقاً من مكان المكسيكىّ والهنـدّى ـ الأحمر ، وملفيـل يعدّ نفسـه « وحشيّاً» ، وجنيه يدعو نفسه « جنيه الإسبانىّ » باسم عرْق من الجياد العربيّة الأصيلة معروفٍ بهذه التسمية ؟

هذا التطويع للغة حتّى تفسح للآخر مكاناً فى داخلها ، وهذا الاستدعاء للآخر عبر عمل « الترجمة الـداخلّية » (وأحـد معانى التـرجمة فى الكلمـة الـدالّـة عليهـا بـالفـرنسيـة هـو بـالضبط : « الاستدعاء ») ، يتحقّق أخيراً لدى جويتيسولو بمثل هذه البراعة سيّـما أنّـه يسخّـر لأجله أدواتٍ ومصـادر ليست بـالقـامـوسيّـة أو الحكائيّة فحسب ، بل كذلك ، وخصوصاً ، إيقاعية وشعريّة تـذهـب من التمتمة المهـووسة حتّى أنقى صيـغ القصيدة . إنّ تسبيحـة شوارع طنجـة التى يسترجعهـا « بطل » روايتـه « دون خوليان » المتسكع هاذياً فى طنجة إنّما تنتهى إلى تضييق الخناق على قارئها الإسبانىّ الذى كان يحسب نفسه متطامناً فى صلابةِ لغته ، مـطمئناً إليهـا . وكأنّ لسـان حال الكـاتب يقول لـه ، هـامساً وساخراً : « لا مهرب ممكن . . إنّ الآخر ليحدّق بك أنّى رحتَ ، وحتّى من داخلِ ما كنتَ تحسبه حتّى الآن لغتك القوميّة . . بل ما أقول ؟ ، إنّه الآن قابعٌ فى داخلك . . »

• مناقشات

حول كتاب « دراسات فى الشعريّة ... »

فى الردّ على محمد الناصر العجيمى (*)

عبد الله صولة

قدّم محمّد النّاصر العجيمى فى مجلّة فصول[1] كتاب « دراسات فى الشّعرية : الشّابّى نموذجا »[2] وهو عمل جماعى أنجزه فريق من أساتذة كلّية الآداب بتونس . وقد وقف العارض عند مقالة كلّ واحد منهم وقفة المقوّم النّاقد فى لهجة تتفاوت درجة حدّتها . ولكنّه وقف عند مقالى « شعريّة الكلمات وشعريّة الأشياء » وقفة مخصوصة . فهو لم يعرضه ولو عرضا موجزا ، من شأنه أن يساعد القارىء على تمثّل مضمونه وتبينّ مساره وتوجّهه ، وإنّما هجم عليه هجمة واحدة لا احتراس فيها ولا رويّة ، فأخلّ بآداب النّقاش العلمىّ الرّصين عند تقويم الأعمال والرّجال . وإنّى لن أردّ عليه من هذه النّاحية ولا أحكم عليه فى شىء ، وإنّما أترك الحكم كلّه لجمهور القرّاء عامّة وللجامعيّين خاصّة فحكمهم أعدل وأنزه وأنفذ .

على أن العجيمى ماانفكّ يطلق لسانه فى طائفة من الباحثين العرب الجادّين ، مشارقة ومغاربة ، مثل كمال أبى ديب ويوسف اليوسف ونورى حمّودى القيسى ومحمد صدّيق غيث ومحمّد مفتاح وسمير المرزوقى (وزميله جميل شاكر) وأمينة رشيد وسامية أسعد وهدى وصفى ومارى زيادة[3] وغيرهم .

وما فتئتُ ـ وأنا تلميذ لهؤلاء جميعا ـ أعجَبُ لوقوعه فيهم بغير موجب حتّى وقع فىّ.وها أنا أسلمه إلى عدالة القرّاء لتنظُر فى أمره .

* نشر عرض محمد ناصر العجيمى تحت عنوان (دراسات فى الشعرية ـ الشابى نموذجا) فى مجلة (فصول) ، المجلد العاشر ، العددان الثالث والرابع ، القاهرة ، يناير ١٩٩٢ .

يمكن بعد هذا أن نقسّم المسائل التى أثارها العارض إلى ضربين : ضرب المسائل فيه جزئيّة ، وهى على كلّ حال مسائل خلافيّة ، يقول فيها العارض ونقول وإنّ أصرّ ، فى لهجة حادّة ، على أنّ قوله فيها هو القول الفصل . من ذلك ما تعلّق بتعريف العلامة وتعريف الرّمز .

إنّ كوْن العلامة لا تحيل دائما على الخارج مسألة لا تعنينى فى ما أنا منه بسبيل،وهى مسألة تقع على هامش عملى لا فى جوهره . وتعريفى إيّاها بكونها تحيل دائما على الخارج يستجيب لأبسط تعريف لها وأعمّه . جاء فى معجم اللسانيات : « . . . وبصفة عامّة فإنّ كلّ علامة لغويّة ، إذ تجمع بين مفهوم وصورة سمعيّة (وهو تعريف سوسّير للعلامة) إنّما تحيل فى الوقت نفسه على الخارج »[٤] .

على أنّ تحديد مفهوم دقيق للعلامة هو من أكثر المسائل إحراجاًللباحث فى علم العلامات نفسه ، نظرا إلى تداخل هذا المصطلح مع سائر المصطلحات العلامية التى من جنسه . هذا رولان بارت نفسه ، وهو من الأعلام المبرّزين فى علم العلامات ، رأيناه لا يستقرّ على تعريف بعينه لمفهوم العلامة فى مقال واحد له . وقد أبان ذلك جورج مونين[٥] .

بل إن القلق فى ضبط مفهوم دقيق لمصطلحات علم العلامات تجاوز المصطلح إلى تسمية العلم نفسه . فهذا الدّكتور العجيمى نفسه وجدناه فى مقال واحد يضع لمصطلح « علم العلامات » فى الفرنسيّة[٦] أربعة مصطلحات يراها مترادفة ، واحد منها على الأقلّ يخرجنا من علم إلى علم . وهذا المصطلح هو مصطلح علم الدّلالة[٧] .

كما عاب علىّ العارض اعتبارى الرّمز محيلا على ذاته وموجودا فى ذاته . بمعنى أنّ طرفى الرّمز ـ وهما الرّامز والمرموزإليه ـ موجودان فيه . وقد أحلت فى هذه المسألة بالذّات على تودروف فى كتابه « نظريات الرّمز »[٨] .

وقد أقام تودروف تقابلا بين العلامة والرّمز ، معتبرا العلامة ذات أركان ثلاثة (علاقة دالّ ـ مدلول ـ مرجع) والرّمز ذا ركنين فحسب (علاقة رامز ـ مرموز إليه)[٩] .

إن التعريفات قد تختلف بل قد تتناقض . والمهمّ هو حسن الإجراء والتوظيف عند استخدام تعريف مّا ، بما يخدم غايتك ، من ناحية ، ويؤيّد صحّة التعريف الذى انطلقت منه أو يفنّده ، من ناحية أخرى . فالانطلاق من تعريف مّا لا يمكن أن يكون فى البداية إلاّ اعتباطيّا فى انتظار أن يأتى ما يسوّغه فى مجرى الاستدلال .

وإذن فإنّ قولى إنّ العلامة تحيل على الخارج كان تقديما منّى لدراسة شعريّة الأشياء وشعريّة العالم الذى يحيل عليه الكلام فى قصيدة « صلوات فى هيكل الحبّ » للشابّى .

كما أنّ قولى إنّ الرّمز موجود فى ذاته ، بمعنى أنّ رامزه يحمل المرموز إليه ويحيل عليه ، كان منّى فى سياق الحديث عن ظاهرة التّبرير والتّطابق فى القصيدة المدروسة بين رامزها (أى الكلمة أو النّص) والمرموز إليه (أى الشى أوالعالم) على نحو ما يعرّف الرّمز فى العقيدة الرّومانسية بـ « أنّه الشىء نفسه الذى يصوّره »[١٠] . وقد انتهيت إلى اعتبار القصيدة رمزا لا علامة ، وفق تعريف تودروف لهذين المصطلحين فى المواضع المذكورة أعلاه .

على أنّه لئن كان رأيى فى أنّ العلامة تحيل دائما على الخارج واضحا ، فإن رأى العارض فى أنّ العلامة لا تحيل دائما على الخارج غيرواضح ، وقد ساقه فى عبارة غيردقيقة . يقول فى سياق البرهنة بالمثال على رأيه : « فعبارة شجرة (كذا) ـ على سبيل المثال ـ لا وجود لها فى مطلق الواقع ، وإنّما توجد أنواع كثيرة من الأشجار تتميّز كلّ واحدة منها بخاصيّات نوعيّة أو كمّية أو كلتيهما (كذا !) »[١١] . إنّ هذا لا يغيّر فى رأيى شيئا من مبدأ إحالة العلامة على

الخارج ؛ فهناك دائما شجرة تحيل عليها كلمة شجرة . ولكنّ الذى يتغيّر هو صور هذه الشجرة . هذا ما يفهم من كلام العارض .

هذا ضرب أوّل من المسائل خلافىّ ، جزئى ، غير ذى خطورة بالغة ، ولكنّ الضّرب الثانى من المسائل جليل خطر دقيق . ومسائل هذا الضرب هى الأكثر عددا وإثارة لسخط العارض علىّ . وهى ليست من المسائل الخلافية ، إذ لا يصحّ فيها قولان ولا يختلف فيها اثنان إلاّ وأحدهما على هدى والآخر فى ضلال مبين . وهذه المسائل ستّ :

المسألة الأولى : مسألة الافتراض[١٢]

يقول العارض : « ولا يفوتنا أن نشير إلى أنّ الدّارس يستعمل مصطلحات فى غير محلّها وفى سياق لا يناسب مدلولها ، لمجرّد إضفاء طابع العلميّة على الدّراسة ودون وظيفة إجرائيّة إطلاقا . من ذلك استعماله مصطلح منطوق Posé ومفترض Présupposé فى قوله : « وكذا قوله « أنت عذبة » ، فهذا القول يبدو شاذّا من الناحية الدلالية ، إذ المنطوق Pose وهو « عذبة » متناقض مع المفترض Présupposé وهو « المذوق » إذ العذوبة مجعولة للطّعام وحسّها الذّوق »[١٣] . ويواصل العارض تعليقه على قولى هذا فيقول : « إنّ الكلمة المعنيّة المذوق لا تعدو كونها معنما Séme من المعانم المؤلّفة لكلمة « عذبة » . وفى تقديرنا أنّ حشر مصطلحات فنّية مغرية لذاتها (كذا) ، دون تثبّت من صلاحيّتها وطاقتها الإجرائيّة فى السّياق الواردة فيه ، يسىء إلى الدّراسة وإلى القارىء غير المتمرس بأساليب النّقد الحديثة ، وفى نهاية المطاف إلى الفكر النّقدى العربىّ (كذا) »[١٤] .

إنّنى ، إذ أعدّى عن طريقة العارض فى تقويم كلامى ، أشير إلى أنّنى استخدمت مفهوم الافتراض ، فى هذا المقام ، بالمعنى الذى عند مدرسة علم الدّلالة التّوليدىّ . فقد أدخل علماء هذه المدرسة مفهوم الافتراض على نظريّتهم الدّلاليّة لما لمسوه فيها من نقص عند حصر مكونات اللفظ الدّلاليّة . فقد كان حصر هذه المكوّنات يقوم على عدد ضئيل من مكوّنات اللّفظ الدّلاليّة الكونية ، مثل : ذكر - كائن حىّ - كائن غير حىّ إلخ . . .[١٥] وهو ما لايتماشى مع واقع اللّغة المعقّد ؛ إذ يقتضى الأمر فى هذه الحالة ظهور عدد من المكوّنات الدلاليّة غير متناه وغير قابل للحصر[١٦] ، فكانت الدّعوة إلى حصر الانتقاء الدّلالى لا على صعيد اللّفظ نفسه كما هو محدّد فى المعجم وإنّما من جهة الافتراضات المتعلّقة بمرجع هذا اللّفظ . وقد آتت هذه الطّريقة أكلها فى تحديد خرق الانتقاء الدّلالى فى الجمل غير المفيدة . وهكذا فإنّ لفظة « الضّحوك » فى عبارة « السّماء الضّحوك » لا تقتضى مكوّنات دلاليّة عند دراستها ، وإنّما نقول عنها إنّها تفترض « الإنسان » ؛ فيحصل لنا تناقض بين المنطوق « الضّحوك » والمفترض « الإنسان » فى عبارة السّماء الضّحوك ؛ فهذه العبارة هى إذن شاذّة من النّاحية الدّلاليّة .

إنّ خرق قاعدة الانتقاء الدّلالى يظهر كما يرى أحد علماء الدّلالة التّوليديّين « فى شكل تناقض بين المنطوق فى الجملة والمفترض الذى لنا عن مرجع الألفاظ الذى تحيل عليه الجملة »[١٧] .

ومع ذلك فلست أوّل من نقل إلى ميدان الدّراسة الشعريّة مفهوم الافتراض هذا الذى جاء عند مدرسة علم الدّلالة التّوليدى ، بَلْ كنت فى ذلك أتأثّر باحثا آخر ، قدّمت نظريّته الشعريّة فى مفهوم « العدول » منذ سنوات ، فى

مقال لى منشور بمجلّة علميّة تصدر بالمغرب[١٨] ، وأشرت فيه إلى هذا المفهوم كما جاء عند هذا الباحث محيلا على الكتاب والصّفحة .

فمن عساه يكون هذا الباحث ؟

إنّه جون كوهين نفسه ؛ هذا الذى أثنى عليه الدكتور العجيمى بخصال « العمق وسعة الاّطلاع ونفاذ التّخريجات ومتانة المقدّمات ونتائجها »[١٩] محاولا إقناعنا من خلال ذلك بأنّه ملمّ بنظريّة الرّجل ، خصوصا ما جاء منها فى كتاب « الكلام السّامى » . يقول كوهين فى « الكلام السّامى » : « سنعتمد (. . .) على غِرَار علم الدّلالة التّوليدى ، تأويلا قائما على مفهوم الافتراض »[٢٠] .

وأنا إلى ذلك زعيم لك بأنّنى قد أجدت تطبيق مفهوم الافتراض كما جاء عند مدرسة علم الدّلالة التّوليدى من ناحية ، وعند كوهين من ناحية أخرى ، وذلك عند دراستى لجملة الشابّى « أنت عذبة » كما قُدّمتْ أعلاه . وعلى القارىء أن يبدل لفظ « زرقاء » فى جملة كوهين التى قدّمتها بلفظ « عذبة » فى جملتى المدروسة ، ليتبينّ مدى وفائى لمنهج كوهين فى استثماره لمفهوم الافتراض كما جاءت به مدرسة علم الدّلالة التّوليديّ . يقول كوهين : « إنّ اعتماد مفهوم الافتراض ، فى تحديد الشذوذ الدّلالى ، فيه لنا من وجهة نظرنا غنم كبير . فالشذوذ الدّلالى يمكن أن نعتبره قائما على التّناقض بين المنطوق والمفترض [فجملة] « أصوات الأجراس زرقاء » شاذّة من النّاحية الدّلاليّة . ذلك أنّ المنطوق « أزرق » فى تناقض مع المفترض « مرئى »[٢١] .

لقد كان كوهين بهذا الكلام يمهّد للحديث عن شكل المعنى[٢٢] فى الشّعر كما كان يراه مالأرميه فى مقابل شكل المعنى فى النّثر . وأين هذا من هيلمسلاف وأين هيلمسلاف منه ؟ ولكن هذه مسألة أخرى لها بابها .

فهل ترانى إذن استخدمت مصطلحا فى غير محلّه ؟ وهل ترانى أسأت استخدامه ؟ وهل ترانى أسأت إلى القارىء وإلى النّقد ؟

على أنّنى لا أريد أن أدع كلام العارض فى مسألة الافتراض هذه حتىّ أنْقُضه برمّته . ومدار هذا النّقض على نكات ثلاث . النّكتة الأولى اعتباره « المذوق » معنما لعذبة لا مفترضا كما اعتبرتها أنا . والنّكتة الثانية اقتصاره فى تعريف الافتراض على ما قاله ديكرو[٢٣] . والنّكتة الثالثة : هل هذا التّعريف هو فعلا تعريف ديكرو وهل يوجد لديكرو غير هذا ؟

نقول فى شأن النّكتة الأولى إنّ « المذوق » ليس معنما لعذبة فى قول الشابّى «عذبة أنت». ذلك أنّ مصطلح « معنم » هو « فى مفهومه الأكثر دقّة العنصر الدلالى التّصريحى »[٢٤] الذى يسهم فى تحديد محتوى الكلمة الدّلالى . وليست لفظة « عذبة » فى قول الشابّى « أنت عذبة » منتمية إلى جدول اللّغة ، وإنّما جاءت فى سياق شعرى قائم على خرق قاعدة الانتقاء الدّلالى . يمكن أن يكون قولك « المذوق » معنم من معانم عذبة قولا صحيحا لو كنّا ندرس لفظة « عذبة » دراسة معجميّة على نحو ما يفعل علم الدّلالة المعجمى ، لكنّنا ههنا ندرسها فى سياق شعريّ جاءت فيه اللّفظة مسندة إسنادا غير مفيد . لذلك رأيتنى أقول : « فلفظه عذبة فى قول الشابّى أنت عذبة »[٢٥] ، ولم أقل لفظة عذبة على وجه الإطلاق ، وباجتثاثها من السّياق الذى وردت فيه .

كما يمكن أن تكون « المذوق » معنىً من معانم « عذبة » لو وردت فى جملة من قبيل « ماء بئرنا عذب » . لكنّها لا تكون كذلك فى جملة الشابّى الشعريّة . ولو كانت كذلك لما قال أصحاب مدرسة علم الدّلالة التّوليدى فى دراستهم للجمل غير المفيدة : إنّ المنطوق - وهو فى مثالنا عذبة - فى تناقض مع المفترض - وهو فى مثالنا « مذوق » .

أمّا النّكتة الثانية فإقدام العارض على تقديم تعريف ما للافتراض انطلاقا من ديكرو ، أى انطلاقا من عَلَم واحد . ذلك أنّ الافتراض لا يمكن أن يعرّف انطلاقا من عَلَم واحد أو مدرسة لسانيّة واحدة أو حتّى اختصاص علميّ واحد . فهذا المصطلح ملك مشاع بين المناطقة والفلاسفة وعلماء اللسان . فهم فيه على اختلاف كبير وتنوّع . وقد نبّه ديكرو نفسه فى كتابه الذى يحيلنا عليه العارض وهو « القول وعدم القول »[٢٦] فى فصل بين الطّويل والقصير ، إلى بعض هذه الاختلافات لا كلّها طبعا ؛ وأنّى له أن يُلمّ بكلّ قضايا الافتراض !

على أنّ أهمّ باحث أشار إلى اختلاف مفاهيم الافتراض واستحالة أن تجمع فى تعريف واحد يؤلّف بينها ، إنّما هو لاَ يْنْز فى كتابه « علم الدّلالة اللغوىّ » حيث يقول فى خاتمة الفصل الذى درس فيه مسألة الافتراض : « من رابع المستحيلات أن نقرب بين مفاهيم الافتراض المختلفة فى إطار اصطلاحىّ ومفهومىّ واحد ، دون أن نكون قد ضربنا فى المسألة على غير هدى » .[٢٧] فكيف إذن يقدم الدّكتور العجيمى على تلقيننا مفهوما واحدا للافتراض من ناحية ، منكرا علينا استخدام غيره من ناحية أخرى ؟ لقد نعتنى العارض بالتسرّع وعدم الانضباط المنهجى وعدم الرّصانة . لكنّنى لا أنعته بشىء من ذلك . ونعتنى العارض بأنّنى مغرق فى « التقليدية » . أفليس الإغراق فى « التقليديّة » أفضل من الغرق فى بحر « الافتراض » ؟

أمّا النّكتة الثالثة فتتعلّق بمحاولة العارض تقديم تعريف للافتراض عند ديكرو « مُجْمَل » ، فى حين نعلم أنّ ديكرو نفسه لم يستقرّ على مفهوم بعينه فى شأن الافتراض . فكان يُقدّم فى كلّ مرّة « نقده الذّاتى » ، مُراجعا مواقفه الأولى معتبرا المفهوم السّابق « مفهوما قديما » .[٢٨] وقد أحدث بهذه المراجعة المستمرّة انقلابا فى مفهوم الافتراض غير هينّ ، بما لا يتماشى مع كلام العارض على مفهوم الافتراض عند ديكرو ، وبما لا يتماشى خاصّة مع تحليله لجملة « كفّ محمّد عن التّدخين » التى أيّد بها كلامه على المفهوم[٢٩] .

على هذا النّسق من الاحتجاج نواصل نقض أقوال الدّكتور العجيمى فى المسائل الخمس الباقية .

المسألة الثانية : فى هل يصحّ أن ننظر ، عند دراسة القصيدة ، فى علاقة الدّال بالمدلول ثمّ فى علاقة المدلولات بعضها ببعض ؟

يقول العارض منكراً هذه الطريقة : « ويسوغ لنا أن نتساءل عن النظرية المتماسكة التى تجيز لنفسها هذا التذبذب فتجعل (. . .) الدّالّ طرفا فى العلاقة ، فى مستوى [يعنى علاقة الدّالّ بالمدلول] ثمّ تغيّبه وتُحلّ طرفا آخر محلّه فى مستوى آخر [بمعنى علاقة المدلولات بعضها ببعض] »[٣٠] .

رأينا العارض يثنى منذ حين على جون كوهين بخصال منها « متانة مقدّماته ونتائجها » ، وهو ما يفهم منه أنّه مطّلع على ما كتب الرّجل . ألا فليعلم العارض إذن أنّ هذه النّظريّة غير المتماسكة فى نظره هى عماد نظريّة جون

كوهين فى تحليل الشّعر . يقول كوهين فى مقدّمة الفصل الذى عقده لـ « الوظيفة الشعريّة » ، فى كتابه « بنية الكلام الشعرى » : « إنّ الفرق بين النّثر والشّعر لا يكمن فى المادّة الصّوتية ، لا ولا فى المادّة الإيديولوجيّة ، وإنّما يكمن فى نمط العلاقات المخصوص الذى ترسيه القصيدة بين الدّالّ والمدلول من ناحية وبين المدلولات من ناحية أخرى »[٣١] .

يقدمّ كوهين أمثلة كثيرةً ، فاحصا فيها تلك العلاقة المخصوصة التى تربط بين الدّالّ والمدلول . من هذه الأمثلة قولة ما لارميه : « أصوات الأجراس زرقاء » وقد سبق ذكرها . يمكن أن نلخّص حديث كوهين عن هذا المثال الذى درسه فى عداد أمثلة أخرى فنقول : انّ الدّالّ أزرق لا يحيل على مدلوله الأوّل وهو اللّون الأزرق ، أو قل يحيل عليه فى مرحلة أولى فحسب ، ثمّ يتحولّ اللّون الأزرق فى مرحلة ثانية إلى دالّ لمدلول ثانٍ فى طبيعة عاطفيّة لا مفهوميّة ، وهو ما يلخّصه الرّسم البيانىّ التّالى الذى يرى فيه كوهين جماع العملية الشّعريّة :

الدّال
↓
الدّلالة التّصريحيّة = المدلول ← (ذو وظيفة معطّلة) .
↓
الدّلالة الحافّة = المدلول ← (ذو وظيفة)[٣٢]

يقول كوهين : « إنّ مدلول الدلالة التّصريحيّة يجعل الكلمة عاجزة عن أداء الوظيفة التى تكلها إليها الجملة ، إلاّ أنّ الدّلالة الحافّة تأتى لتعوض الدّلالة التّصريحيّة التى أخفقت فى أداء وظيفتها . وعلى هذا تصبح العلاقة بين الكلمات فى الجملة قائمة على صعيد الدّلالة الحافّة »[٣٣] .

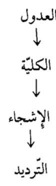
ثمّ طوّر كوهين نظريّته فى كتابه « الكلام السّامى » فأبدل لفظ « مدلول أوّل » بلفظ « مفهوم » ولفظ « مدلول ثان » بلفظ « صورة » . وإذن فإنّ العلاقة التى تحدث بين الأطراف فى الكلمة الشعريّة تكون كالتّالى :

دال ← مفهوم ← صورة[٣٤]

وتَنْهضُ الصّورة بوظيفة الكلام الإشجائيّة[٣٥] .

وعلى هذا نقول إنّ جوهر نظريّة كوهين فى الفحص عن العلاقة الجامعة بين الدّال والمدلول على صعيد الكلمة إنّما هو العدول : العدول من المدلول الأوّل إلى المدلول الثانى : من الدّلالة التصريحيّة إلى الدّلالة الحافّة ، من المفهوم إلى الصّورة . على أن يكون المدلول الأوّل أى مدلول الدّلالة التصريحيّة مقصى إقصاء تامّا ، فوظيفته معطّلة ، ليستبدّ المدلول الثانى ، مدلول الدّلالة الحافّة بعالم الخطاب ، غير خاضع لمبدأ السّلب على نحو ما يسلب الكلام بعضه بعضا فى اللّغة وفى الخطاب العادىّ[٣٦] ، وبذلك يتوافر للمدلول الثانى أو الصورة خصيصة الكلّية والشمول[٣٧] وعن هذه الكلّية تنشأ وظيفة الإشجاء[٣٨] .

يكون هذا على صعيد الكلمة ، أمّا على صعيد القصيدة بأكملها فيأتى مبدأ التّرديد متحكّما فى نسيج الكلام فى القصيدة . ويكون هذا الترديد ـ على صعيد الدّلالة ـ قائماعلى عودة المدلولات وترجيعها فى معادلة ترادف طويلة . يلخّص كوهين طريقة تحليله للشّعر فى الرّسم التّالى ويعلّق عليه :



أمّا المراحل الثلاث الأولى فتقع على الصّعيد الجدولىّ . وأمّا المرحلة الرّابعة فتقع على الصّعيد النّسقىّ[٣٩] . قد يكون هذا النّسق النصّ برمّته حيث تكون العلامات والمدلولات الإشجائيّة مردّدة مرجّعة مكرّرة معادة . وعلى هذا يعرّف كوهين النصّ الشّعرى بقوله : « إنّ النصّ الشعرى ترادف إشجائى طويل »[٤٠] .

لقد ناط كوهين شعريّة النصّ على ظاهرة التّرديد فيه ؛ ترديد علاماته ومدلولات الثوانى المترادفة فقال : « إنّ تحليلنا هو من هذه النّاحية شبيه بنظريّة التّطابق عندجاكبسونمع وجود فرقين بيننا جوهريّين . مدار الفرق الأوّل على الموضع الأساسىّ الذى يحدث فيه التطابق . فهذا الموضع هو عندنا متعلّق بالمعنى ولا شىء غير المعنى . ومدار الفرق الثانى على طبيعة هذا التطابق نفسها ، فهى عندنا إشجائيّة لا مفهوميّة . فمثلما يسمّى جريماس مجموع المطابقات التى توفر للنصّ وحدته الدّلاليّة « محورا دلاليّا متجانسا »[٤١] نسمّى نحن هذا الضّرب من التماثل الذى يحكم النّص الشعرىّ ويكوّن شعريته « محورا إشجائيا متجانسا»[٤٢،٤٣]). مأتى هذا الإشجاء من العلاقة الجديدة المعقودة بين الدّال والمدلول على صعيد الكلمة (أى جدوليّا) ، ومأتى المحور المتجانس من عودة هذه المدلالوت فى ترادف مسترسل على صعيد النصّ (أى نسقيّا) .

على هذا النّحو نظرت فى شعرّية الكلمة وشعريّة النصّ فى قصيدة « صلوات فى هيكل الحب » ، مع مراعاة خصوصّية القصيدة عند تطبيق هذه الطّريقة عليها .

المسألة الثالثة : مسألة شَكْل المادّة .

يقول العارض : « وفى موضع لاحق يقرّر الدّارس أنّ كوهين تَدَارَكَ مواطن التّقصير فى المناهج الشعرّية الحديثة ، بجعله للمادّة شكلا (. . .) والشائع أنّ من جعل شكلالمادّة موضوعا للدّراسة هو هيلمسلاف الذى عدّه مكوّنا من مكوّنات الدّراسة الألسنيّة مخصوصا بالتركيب النّحوى »[٤٤] .

اعتبرُ أنّ عدم فهم العارض لعملى الذى عرضه بمجلّة فصول يعزى نصفه على الأقّل ، إلى هذه المسألة

بالذّات . فعبارة شكل المادة ـ إنّ صحّ أنّها مصطلح من مصطلحات اللّسانيات ـ لا علاقة لها ألبتة بهيلمسلاف وينبغى أن يُعْفى من الزجّ به فى هذا الموضوع . أمّا إذا أصررنا على أن نزجّ به فى خضمّ هذه المسألة انعدم الفهم وتداخلت الأمور .

لقد أحلْتُ ، عندما أثرتُ هذه المسألة فى مقالتى ، إلى جون كوهين ، ولو استعان العارض بالإحالة وطلب الكلام فى مظانّه لوجد كوهين هناك يقول : « قد يكون من الضّرورى أن نميّز فى المادّة نفسها مستوى شكليّا بالقياس إلى مستوى مادى فيها يقع دونه . ويمكن أن يكون هذا المستوى الشّكلى منوطا على « بنية الإدراك » فى مقابل « الشىء المدرك »[٤٥] ؛ فالبحر ، مثلا ، من حيث هو « شىء مدرك » ، مادّة متكونّة من ماء ملح لا شعريّة فيها . لكنّه من حيث كونه « بنية إدراك » شكل مترامى الأطراف على مدى البصر ، وفى ذلك سرّ شعريّته . وعلى هامش هذا التقسيم الثّنائى للمادّة يقول كوهين : « إننا نعيب على شعريّة جاستون باشلار عدم اهتدائها إلى مثل هذا التّمييز »[٤٦] .

إنّ المادّة التى يعنيها كوهين فى هذا المقام ، هى ـ كما يتّضح من سياق الجملة ـ « الشىء » الموجود فى العالم . وقد وردت هذه الجملة فى سياق تلميحه إلى شرعيّة أن تدرس شعريّة الأشياء التى لم تتناول بعد بالدّرس[٤٧] . وقد درس شعريّة الأشياء فى كتابه « الكلام السّامى » الذى صدر بعد ثلاث عشرة سنة من تاريخ صدور الكتاب الأول الذى لمح فيه إلى هذه المسألة مجرّد تلميح ودون أدنى تعمّق .

يتّضح لنا من سياق الجملة التى ورد فيها حديث كوهين عن المادّة أنّ هذه المادة تعنى عنده « الشىء » . كما أنّه من الواضح أنّه إنّما يلمح إلى نظريّة الجشطلت[٤٨] من خلال عبارتى « بنية الإدراك »[٤٩] و« الشىء المدرك »[٥٠] .

هذا التلميح إلى نظريّة الجشطلت كما جاء فى كتابه « بنية الكلام الشعرى » (١٩٦٦) تحوّل إلى تصريح بلفظها ومضمونه فى كتاب « الكلام السّامى » (١٩٧٩) ، وذلك عند دراسته لشعريّة الأشياء فى العالم . ففى هذا الكتاب يصرّح بأنّه يعتمد نظريّة علماء النّفس من أصحاب نظريّة الجشطلت[٥١] . لكنّه عمد إلى تطويرها[٥٢] حتّى يتمكّن من نقلها إلى حقل الشعر ليرصد بنية الأشياء التى تحيل عليها الكلمات فى مدوّنة الشّعر الرّومانسىّ خاصّة .

وإذن فإنّ المادّة التى يتحدثّ عنها كوهين فى هذا المقام لا علاقة لها البتّة بهيلمسلاف، وكذلك الشكل الذى يتحدث عنه كوهين ، لا علاقة له ألبتّة بهيلمسلاف أيضا .ذلك أنّ أصحاب نظريّة الجشطلت الذين تأثّر بهم كوهين عند دراسة شعريّة الأشياء يعرفون الشّكل بأنّه « الوحدات العضويّة التى تنفصل وتنحصر فى حقل الإدراك الفضائى والزّمنى »[٥٣] .

يرى كوهين ، انطلاقا من هذه النّظريّة ، أنّ الشىء (مرئيّا أو مسموعا) لا يوجد إلاّ مرتبطا بفضاء يحويه . فالصّوت مثلا إنّما يوجد فى فضاء سمعى مكوّن من أصوات أخرى ، أو فى فضاء صامت يحويه . والشىء المرئىّ إنّما يوجد فى فضاء أظلم أو مضاء . وبهذا تتوافر للأشياء بنية تقابليّة أطرافها الفضاء الحاوى[٥٤] ، والشىء المحوىّ[٥٥] ، والمسافة الفاصلة بينهما[٥٦] . لكنّ هذه البنية التقابليّة لا يمكن أن نحصل عليها إلاّ فى ظروف إضاءة أو إنارة معيّنة . ذلك أنّ بنية التّمايز هذه يمكن أن تضعف أو تتلاشى تماما فى ظروف مغايرة . ففى الليلة القمراء مثلا يمّحى التمايز بين الشىء المحوّى والفضاء الحاوى ، وتمحى الحدود الفاصلة بين الأشجار والمنازل وغيرها ،

حتّى لكأنّ الأشياء فى « عطف » وتواصل وعناق . هذا الفضاء هو عينه الفضاء المحبّب إلى الرّومانسيين ، وهو الذى عليه مدار شعريّة الأشياء فى مدونتهم الشعريّة . ذلك أنّ الشعريّة ، حسب كوهين ، تكمن فى الفضاء الكلّى اللاّمحدود حيث لا يكون للشىء سالب يسلبه وجوده .

وهكذا ينتهى كوهين من خلال هذا الاجتهاد فى نقل نظريّة الجشطلت إلى ميدان الشعر : إلى المطابقة بين شعريّة الشىء وشعريّة الكلمة اللّتين تحصلان لها من عدم خضوعهما لمبدأ السّلب ومن قيامها على الكلّية والشمول . وعن بنية الكلّية والشمول هذه تحصل الوظيفة الإشجائيّة التى للكلمة وللشىء أيضا .

على هذا النّحو درسنا شعريّة الأشياء فى قصيدة « صلوات فى هيكل الحبّ » للشّابى ، ونبّهنا إلى أنّنا نعتمد فى ذلك كوهين ، كما نبّهنا إلى مواطن اختلافنا عنه فى القضايا المتعلّقة بشعريّة العالم .

أين يمكن أن نحشر هيلمسلاف فى هذا الجهاز المفهومىّ والاصطلاحىّ ؟ وكيف يمكن أن نقارن حتّى مجرّد المقارنة بين لسانيات هيلمسلاف وبين مفهوم « الإدراك » كما أخذه كوهين عن نظريّة الجشطلت ، وطوّره فى دراسة شعريّة العالم ؟

ولنترك الان هذه المسألة جانبا وننظر فى كلام العارض على هيلمسلاف نفسه . يقول العارض : « والشائع أنّ أوّل من جعل شكل المادّة موضوعا للدراسة هو هيلمسلاف الذى عدّه مكوّنا من مكوّنات الدّراسة الألسنيّة مخصوصا بالتّركيب النّحوى » .

إنّنا لنسأل هنا : أىّ « مادّة » يعنى العارض ؟ ذلك أنّ هيلمسلاف قد نظر إلى المادّة فى مستويين فجعلها اثنتين : مادّة العبارة[٥٧] ومادّة المحتوى[٥٨] . وعنده أنّ علم اللسان لا يعنى بهذين المستويين من المادّة ، وإنّما يعنى بالشكل[٥٩] . والشكل نفسه يتفرّع عنده إلى اثنين : شكل العبارة[٦٠] وشكل المحتوى[٦١] .

على أنّنا قد نظرنا فى أهمّ كتاب جمع نظريّة هيلمسلاف فى علم اللّسان[٦٢] مستعينين خاصّة بفهرس المصطلحات ومعجمها اللّذين استغرقا خمس عشرة صفحة من كتابه ، فلم نعثر على مصطلح شكل المادّة[٦٣] هذا ، وإنّما الشكل عنده هو شكل العبارة وشكل المحتوى والمادّة عنده هى مادّة العبارة ومادّة المحتوى .

المسألة الرّابعة : مسألة شكل المعنى[٦٤]

من الأسباب التى أدّت إلى استغلاق مقالى على الدكتور العجيمى مسألة شكل المعنى هذه . لقد أحلت فى مقالى على موضع هذه القولة فى كتاب جون كوهين ، ولو طلبها هناك لوجد أنّ الأمر لا يتعلّق بمصطلح هيلمسلاف . فهذا العالم يستخدم مصطلحا آخر هو شكل المحتوى . أمّا هذا المصطلح ، مصطلح شكل المعنى ، فقد استخدمه بول فاليرى وقْتَ حديثه عن مفهوم الشعر عند ما لارميه من جهة معناه ، وكيف أنّ الشعر عند هذا الشاعر المنظّر معا ، يختلف عن النّثر من جهة شكل المعنى . يقول فاليرى « كان ما لأرميه يرى أنّ مضمون القصيدة ينبغى أن يكون مختلفا عن مضمون الفكرة العاديّة على نحو ما يكون الكلام العادىّ مختلفا عن الكلام المنظوم »[٦٥] . لقد كان ما لأرميه يقول : « يحسن بنا [معشر الشعراء] أن نستخدم فى شعرنا الكلمات التى يستخدمها كلّ النّاس ، الكلمات التى يقرؤ ها البورجوازىّ كلّ صباح . لكنّه حين يقرؤ ها فى قصيدتى لا يفهمها ، ذلك أنّها قد أعيدت كتابتها ههنا من قبل شاعر »[٦٦] . يعنى كلام ما لأرميه هذا أنّ الصّورة التى ترد عليها الكلمات فى قصيدته ، غير الصّورة التى ألفها النّاس فى خطابهم اليومى المبتذل . لهذا قال عنه فاليرى : « كأنّ الرّجل يريد للشعر ، الذى ينبغى أن يختلف جوهريا عن النّثر من جهة شكله الصّوتىّ وموسيقاه ، أن يختلف عنه أيضا من جهة شكل المعنى »[٦٧] .

لم يكن كوهين فى كتابه الأوّل « بنية الكلام الشّعرى » جاهلا بمصطلح شكل المحتوى الذى يجرى على قلم هيلمسلاف فى الدّراسة اللّسانيّة(٦٨) ، لكنّه حين يستخدم مصطلح شكل المعنى ، فى كتابه « الكلام السّامى » ، متحدثّا عن الفرق الجوهرى بين بنية المعنى فى الشّعر وبنيته فى النّثر ، يَنْسب المفهوم الذى يعنيه هذا المصطلح إلى مالاّرميه . وإذن فإنّ كوهين نفسه هو الذى ينسب هذا المفهوم إلى مالاّرميه . ذلك أنّ كوهين لّما كان بنى نظريّته الشعريّة كلّها على مفهوم العدول الجدولىّ(٦٩) ، أى على أساس التقابل بين لغة الشعر واللّغة العادية ، وجد فى مفهوم ما لاّرميه على النّحو الذى ذكرنا ، سندا نظريّا وعمليا مهمّا . يقول كوهين فى معرض تحسّسه للفرق بين جملة نثريّة عاطلة وبيت شعر « لرَمْبُو » وردت فيهما لفظة واحدة فى صورتين مختلفتين من جهة المعنى : « كم يبدو الفرق بينهما شاسعا ! ولكن ما السّبيل إلى تحديد هذا الفرق ؟ إنّ الأمر يقتضى منّا فى هذا المقام أن نعتمد مفهوم ما لاّرميه : « شكل المعنى »(٧٠) .

والعجبُ من العارض حين ينسب مصطلح شكل المعنى إلى هيلمسلاف. فهذا المصطلح لا وجود له فى الجهاز الاصطلاحىّ الدّقيق الذى وضعه الرّجل ، على الأقلّ فى فهرس مصطلحاته ومعجمها المذكورين ، وإنّما رأيناه يستخدم مصطلحا آخر قد يبدو قريبا من مصطلح شكل المعنى الذى يعنينا ، وهذا المصطلح هو مصطلح شكل المحتوى . وقد يكون المصطلحان تشابها على العارض ، ولكن لا ينبغى أن نعتبرهما مترادفين ؛ فالقول بأنّ « شكل المحتوى » مرادف « لشكل المعنى » يعنى أنّ المحتوى هو المعنى . إلاّ أنّنا وجدنا هيلمسلاف يجعل اللّفظين فى تقابل تامّ وينبّه إلى هذا التقابل بصريح اللّفظ(٧١) .

إنّ المعنى (أى الفكرة غير المتشكّلة) إذ يتشكّل فى اللّغة ينقسم إلى قسمين : شكل المحتوى من ناحية ، ولكلّ لغة طريقتها فى أدائه وبنائه ، ومادّة المحتوى من ناحية أخرى ، وهى مشتركة بين الأمم(٧٢) . يقول هيلمسلف : « . . . يوجد فى المحتوى اللّغوى شكل مخصوص هو شكل المحتوى ، وهو مستقلّ عن المعنى الذى تربطه به علاقة اعتباطيّة . إنّ شكل المحتوى يحوّل المعنى إلى مادّة محتوى »(٧٣) .

والأغرب من ذلك اننا وجدنا هيلمسلاف فى سياقات عدة من كتابه الأساسى المذكور يستعمل لفظ «المعنى» على غير ما جرت به العادة (٧٤) على حدّ تعبيره . فالمعنى عنده مرادف فى هذا الكتاب للمادّة . من ذلك قوله فى أحد المواضع من هذا الكتاب معلنا انتباهه إلى دى سوسير واختلافه عنه فى الوقت نفسه : الشكل عندنا يعنى الشكل اللغوى (. . .) والمادة تعنى المادة اللّغوية أو المعنى»(٧٥) . وعلى هذا رأينا هيلمسلاف فى أكثر من سياق يضع لفظ المعنى مكان لفظ المادّة . يقول فى معرض المقارنة بين جملة : je ne sais pas فى الفرنسية وجملة : I do not know فى الإنجليزية : «هما مختلفتان من جهة معنى العبارة [يعنى المادة الصوتية] ، متفقتان من جهة معنى المحتوى [يعنى المادة الفكرية ، وهى هنا عدم المعرفة أو الجهل](٧٦) .

٣

وإذن فإن قولنا « شكل المعنى » فى لغة هيلمسلاف هو كقولنا شكل المادة . وعلينا أن ندقق هذا المصطلح - برغم غرابته - فنبين أى معنى يعنى ؟ معنى العبارة أى مادة العبارة أو معنى المحتوى أى مادة المحتوى ؟ !

على أنّنى أريد أن أخرج الآن من الرّطانة التى فى قولنا « شكل المعنى » إلى عبارة عربية فصيحة جرت على لسان عبد القاهر الجرجانى قديما ، ولسان أدونيس حديثا ، وقد تكون جرت على ألسنة غيرهما من أبناء العربية فى القديم والحديث ؛ وهذه العبارة هى عبارة « صورة المعنى »

فى هذا المستوى يمكن أن نعقد مقارنة بين مفهوم هذه العبارة كما وردت عند فاليرى متحدثا عن رؤ ية مالارميه الشعرية . و مفهومها عند الرّجلين المذكورين ، ونقصى هيلمسلاف نهائيا من دائرة الموضوع .

إنّ المفهوم من عبارة الجرجانى « صورة المعنى » فى كتابه « دلائل الإعجاز »(٧٧) يبدو مختلفا على نحو مّا عن مفهومها عند مالارميه ، وإنْ اعتمد الرّجلان وسيلة واحدة فى تحديد صورة المعنى فى الشعر ، وهى وسيلة «النظم»(٧٨) . لكن الخوض فى هذا الموضوع يجاوز حدود المقام الذى نحن فيه . أما مفهومها عند أدونيس فيبدو قريباً جداً من مفهوم مالارميه ، وإن أضفى عليها أدونيس طابعه الخاص . يقول أدونيس فى مجموعته الشعرية : « المطابقات والأوائل » ، «قصيدة بابل» : « . . المعنى زيت والصورة نار»(٧٩) .

إن وضع هذه الجملة الشعريّة فى نطاق أسطورة أدونيس الأم التى تحكم شعره كله ، ربما ، وهى أسطورة « الفينيق » ، يمكّننا من فهمها على النّحو التالى : إن المعنى ، وهو المادة اللزجة والفكرة غير المنضجة ، إذ تحرقه نار الصّورة تقتله وتبعثه بعثاً جديدا مغايرا لصورته الأولى الهامدة ؛ إنّه بمثابة « إخراج الحىّ من الميّت » . نعم قد يفهم من هذه الجملة معان أخرى ، وكلام الرّجل حمّال ذو وجوه ، ولكّننى إذ وضعتها فى مداره الأسطورىّ حملتها على هذا المعْنى وعلى غيره ممّا لايسمح المجال بذكره . ولكنّ المهم هو حصول فكرة الموت والانبعاث بالنسبة إلى المعنى فى جملة أدونيس المذكورة .

يرى كوهين أنّ صورة المعنى تكون وليدة البنية الجامعة بين مدلولين(٨٠) . لكنّ مايميّز صورة المعنى فى الشعر عن صورته فى النّثر هو عنده أنّ صورة المعنى فى النثر بنية تجمع بين مدلولين فى دلالتهما التصريحية ، إذ يحافظان داخل هذه البنية على جوهرهما الأول ، فى حين تكون صورة المعنى فى الشعر جامعة بين مدلولين فى دلالتهما الخافية ، ويكونان قد فقدا جوهرهما الأول داخل هذه البنية . ذلك أنهما ما إن تنتظمهما صورة واحدة أو بنية واحدة حتّى يحترق مدلول أحدهما بمدلول الآخر فى عمليّة انعكاس وتبادل . وقد كثرت فى شعر مالارميه مثل هذه المركّبات التى تجمع بين مدلولين ، فقدا جوهرهما الأول . وقد وجد جون كوهين فيها مايدعم رأيه هذا فى صورة المعنى فى الشعر ، فأكثر من إيرادها والاستشهاد بها . ومن مركّبات مالارميه هذه : « أصوات الأجْراس زرقاء » ، « الرّيح السّوداء » ، « الاحتضار الأبيض »(٨١) ، وغيرها كثير ورد فى كتابى كوهين « الكلام السّامى » و « بنية الكلام الشّعرى » .

ولقد تحدّث مالارميه نفسه عن مثل هذه العلاقة التى تنتظم الكلمات فى القصيدة . قال : « إنّ الكلمات التى فقدت بريقها بحكم مطابقتها لمعناها ، ينعكس بعضها على بعض فى القصيدة حتّى تبدو وقد فقدت لونها الأصلىّ ، ولم تعد سوى مقاطع انتقال فى سلّم الأنغام »(٨٢) .

إن حديث مالارميه وأدونيس عن صورة المعنى فى الشّعر متطابق ، لولا أن مالارميه استعار فى الحديث عنها صورة الموسيقى وهو موضوع أثير لديه ، واستعار أدونيس صورة النّار وهى موضوعه الأثير . ففى حديث الشاعرين تظهر صورة المعنى فى الشعر قائمة على الموت والانبعاث . ويأتى تَعْريف كوهين للقول الشعرى موحّدا بينهما . يقول كوهين : « القول الشعرىّ هو موت الكلام وانبعاثه معا »(٨٣) .

على هذا النّحو كان الكلام فى قصيدة « صلوات فى هيكل الحبّ » للشابىّ . وقد حاولت فى مقالتى المذكورة أن

اتتبّع مراحل هذا الكلام فى موته وانبعاثه من خلال التحوّل الطّارىء على صورة معناه ، وذلك عند دراستى لشعرية الكلمة خاصّة .

المسألتان الخامسة والسّادسة : العالم[٨٤] وعالم الخطاب[٨٥]

يقول العارض : « إنّ كوهين تجنّبَ فى معظم أجزاء كتابه المذكور [الكلام السّامى] التطرق إلى العالم الخارجى من حيث هو مادّة للشّعر أو من حيث هو هويّة تكمن فيها طاقة شعريّة (. . .) ولا أدّل على ذلك من استعماله فى مواطن عدّة مصطلح « عالم الخطاب » . وهو مصطلح على غاية من الأهمية فى علم الدلالة ، إذ يقترن بـالعوالم الممكنة les mondes possibles الأثيرة عند بعض السيميائيين »[٨٦] .

يفهم من قول العارض : « إنّ كوهين تجنب فى معظم أجزاء كتابه التّطرق إلى العالم الخارجى » أنّه أطّلع فعلا على كتاب « الكلام السّامى » ، وقرأه جزءاجزءا فوجد أنّ مؤلّفه تجنّب التّطرق إلى الحديث عن العالم الخارجى . والحقّ أنّ كوهين عقد « للعالم » فصلا خاصّا ، حظّه من الصفحات مثل حظّ بقية الفصول الخمسة[٨٧] . جاء فى بدايته قوله : « . . . إنّ على الشّعرية أن تبرهن على أنّها قادرة على الانتقال من الكلمات إلى الأشياء (. . .) وسيحاول تحليلنا أن يقيم الدّليل على أنّ « الشىء » شعريّ لا بمحتواه وإنّما ببنيته . . . »[٨٨] ، ثم يواصل كوهين دراسته لشعرية الأشياء فى العالم على مدى أربعين صفحة كاملة ، مستعينا بعلوم وفلسفات حوتها كتب من قبيل « ظواهرّيـة الإدراك » لمرلـوبونتى ، و « ظـواهرّيـة التجربـة الجماليّـة » لدوفـران وكتب أخرى لبشـلار وفرويـد وغيرهما[٨٩] ، ومستعينا خاصّة بنظريّة الجشطلت التى رأينا .

وإذن فلم يتجنب كوهين الحديث عن شعريّة العالم ، ولم يكتفِ بالإلماع إليها عَرَضاً فى بعض الفصول ؛ فقد كان عقد العزم منذ مقدّمة كتابه على أن يدرس شعرية العالم باعتبارها مكمّلة لشعرّية النصّ ، أو قل هى عنده مصدر شعرّية النصّ . جاء فى تلك المقدّمة قوله : « إنّ الكلام الشعرى لا يصنع شعرّيته الخاصّة ، وإنّما يستعيرها من العالم الذى يصفه »[٩٠] . قال كوهين هذا الكلام لينكر على الشعرية المعاصرة اعتبارها الكلام الشعرّى لازما ، والرّسالة الشعريّة منطوية على نفسها ، « متمحورة » على ذاتها ، غير ذات صلة بالعالم[٩١] . وقال هذا الكلام أيضا ليشير إلى وجوب أن يدرس « العالم » الذى يحيل عليه الكلام فى الشّعر ، وهو ما أنجزه فى فصل « العالم » بعد أن فرغ من الحديث عن شعرّية النصّ الشّعرى .

ثم يقول العارض بعد أن قرر أن كوهين تجنب فى معظم فصول كتابه الحديث عن العالم الخارجى : « ولا أدل على ذلك من استعماله فى مواطن عدّة مصطلح « عالم الخطاب » وهو على غاية من الأهمية فى علم الدلالة ، إذ يقترب بما يعرف بالعوالم الممكنة Les mondes possibles الأثيرة عند بعض السيميائيين والمتبوئه مرتبة رئيسية فى كتاب إمبرتو إيكو U. Eco . . . » .

إن العارض يقرن مفهوم عالم الخطاب عند كوهين بمفهوم عالم الخطاب المقترن بالعوالم الممكنة عند إيكـو . والفرق بين المفهومين شاسع ، والبون بينهما بائن ، ولا علاقة لأحدهما بالآخر ألبته . فماذا تعنى عبارة « العوالم الممكنة » عند إيكو ؟ لقد وجدنا إيكو فى كتابه « الأثر المفتوح » يعنى بالعوالم الممكنة للرؤ ية المتعددة إلى العالم ، التى تمثل روح الحداثة ، مقابل الرؤ ية الأحدية المطمئنة التى كانت فى القرون الوسطى . فعلى صعيد الإبداع الأدبى نجد

مفهوم تعدد العوالم مرتبطا بالتعدد المتعلق بطبيعة الكلمة الاستعارية ؛ إذ معنى الكلمة قابل دائما لأن يتحول إلى معنى آخر « وأن ينفجر فى اتجاهات دلالية جديدة »[٩٢] ، وهو ما يجعل الأثر الفنى « أثرا مفتوحا » قابلا لقراءات شتى. يعرف إيكو معنى أن يكون الأثر الفنى منفتحا فيقول:« . . . لا وجود لأثر فنى يكون « منغلقا » حقا . إن كل أثر فنى يحمل وراء مظهره المحدود عددا لا نهاية له من القراءات[٩٣] .

فإذا كان عالم الخطاب عند إيكو ـ هو كما يرى العارض ـ ما يتولد عن الأثر من قراءات ممكنة أثناء الجدلية القائمة بينه وبين « مستهلكه » فإن عالم الخطاب عند كوهين شىء آخر تماما . إنه بكل بساطة السياق اللغوى الذى تظهر فيه الكلمة . وقد استخدم كوهين هذا المصطلح عند فحصه الفرق بين البنية اللغوية فى الشعر والبنية اللغوية فى النثر . ففى حين يكون عالم الخطاب فى النثر العادى وفى الخطاب اليومى قابلا لظهور الأضداد فيه ، يكون عالم الخطاب فى الشعر غير قابل لذلك . فلفظة « حادة » مثلا فى قولنا « أصوات الأجراس حادة » يمكن أن نعوض بها مقابلها خافتة على نحو ما ترى ذلك البنيوية السوسيرية فنقول : أصوات الأجراس خافتة . وأصوات الأجراس حادة أو خافتة شىء موجود أو ممكن الوجود فى الواقع . وإذن فإن المسند « خافتة » يتقاسم عالم الخطاب مع مسند آخر هو حادة .

لكن فى الشعر لا يتاح لنا مثل هذا . ولا يمكن لنا أن نبدل بلفظ « زرقاء » لفظ « خضراء » أو « بيضاء » فى قولة مالارميه السابقة « أصوات الأجراس زرقاء » ، ذلك أن أصوات الأجراس « الخضراء » أو « البيضاء » لا وجود لها فى الواقع . وإذن فإن قول مالارميه « أصوات الأجراس زرقاء » ، مستبد بعالم الخطاب ويرفض أن يشاركه نقيضه فيه . فهو كلى غير قابل للسلب[٩٤] .

يقول كوهين : « إن الشعر كلام لا يخضع لمبدأ السلب ، إذ الشعر لا ضديد له ، فهو بهذه المثابة طريقة فى إضفاء « الكلية » على المعنى . ففى الجملة النحوية يقصر المسند إليه الإسناد على جزء واحد فحسب من عالم الخطاب :

عالم الخطاب = مسند + مسند آخر[٩٥] .

أما فى الجملة الشعرية فإن القضاء على البنية التقابلية فيها يجعل المسند مساويا [مستغرقا] لعالم الخطاب :

المسند = المسند

أو عالم الخطاب ≠ مسند + مسند آخر »[٩٦] .

أى أن عالم الخطاب لا يحتمل إلا ظهور المسند « زرقاء » فى مثالنا المذكور . فهذا اللفظ يشغل عالم الخطاب كله ولا يترك لنقيضه حيزا معه فيه .

فقد ظهر إذن أنّه لا علاقة ألبتّة لعالم الخطاب كما يراه كوهين بـ « عالم الخطاب » القائم على القراءات غير المُتناهية عند إيكو . ولا ندرى كيف تجرأ العارض على الربّط بينهما فى سياق واحد .

الخاتمة

ماذا يمكن أن نستخلص من كلّ ما تقدم من نقض لكلام د . العجيمى فى المسائل الستّ المذكورة ؟

نستخلص أنّ استغلاق مقالى « شعريّة الكلمات وشعريّة الأشياء . . . » على العارض إنّما يعزى بكلّ بساطة إلى عدم امتلاكه المفاتيح التى من شأنها أن تفتّح له أبوابه المغلّقات دونه . ولا يعزى ألبتّة إلى ما نعتنى به العارض من خلط ، وتشويه ، ومغالطة ، وتسرّع ، وعدم رصانة ، وغير ذلك مّما لا يليق ذكره فى المقامات العلميّة . بل الوقائع تثبت والحجج تقطع بأنّه هو الذى تسرّع فى إطلاق الأحكام عن غير دراية بالنّظرية التى تحكم نسيج عملى فى الخفاء والجلاء ، ذلك أنّنى قد توخّيت فى هذا العمل طريقة جون كوهين واعتمدت نظريّته التى سبق لى أن قدّمت معظم أجزائها فى مقال لى سبق ذكره . ولئن خالفت كوهين الرأى أحيانا،فذلك لأنّ خصوصية قصيدة الشابّى حتّمت ذلك .

لقد حاول الدكتور العجيمى أن يقنعنا ، تصريحا وتلميحا ، بأنّه مطّلع هو أيضا على نظريّة جون كوهين . لكنّ الحجج الدّامغات والبراهين السّاطعات التى قدّمناها تقول غير ذلك ؛ تقول إنّه غير مطّلع بالمرّة على كتابات الرّجل . وحجّة أخرى وبرهان آخر يتمثّلان فى عدم إحالته ولو مرّة واحدة على تواليف جون كوهين فى مقاله .

لقد بدا عدم اطّلاع العارض على كتابات جون كوهين بالحجة الملموسة فى المسائل الستّ المعروضة . فلا هو درى بأنّ مفهوم الافتراض مفهوم من مفاهيم مدرسة علم الدلالة التّوليدى ، أخذه جون كوهين عنها وهو جزء مهم جدا فى نظريّته . ولا هو درى أنّ طريقة التحليل التى رماها بالتذبذب وعدم التماسك هى لجون كوهين نفسه وقد نعته كما رأينا « . . . بالعمق وسعة الاطلاع والمتانة وغير ذلك . . . » ؛ ولا هو درى أن جون كوهين هو الذى اعتبر أن المادة التى يحيل عليها الكلام الشعرى يمكن أن تكون ذات شكل ، ولا هو درى أن مفهوم «صورة المعنى» مفهوم لمالارميه كما يقول جون كوهين نفسه . وقد وافق بنظريته فى اعتباره بنية المعنى فى الشعر نقيضة لبنيته فى النثر فاعتمده ونسبه إليه .

ثم أنه ذهب ـ يقول ـ إن الرجل لم يتطرق فى معظم أجزاء كتابه (الكلام السامى) إلى الحديث عن شعرية العالم فى حين أن الرجل خص « العالم » بفصل كامل ، واعتبر أن أى دراسة لشعرية الكلام لابد أن تنظر فى العالم الذى يحيل عليه الكلام .

واعتبر العارض أن عالم الخطاب عند كوهين هو قرين عالم الخطاب المقترن بالعوالم الممكنة عند إيكو . وقد بان بالحجة المفحمة والدليل القاطع أن بين العالمين برزخا لا يبغيان .

ثمّ إنّه جاء يحتجّ لكون العلامة لا تحيل دائما على الخارج ، وضرب على ذلك مثال « الشجرة » فجاء مثاله ذاك يدعم قولنا بأنّ العلامة تحيل دائما على الخارج . وهو لئن آخذنا على استخدام مصطلح « المجاز المرسل » فى غير محلّه ـ وهو محقّ فى ذلك ـ فإنّه لم يقدّم لنا حلا فى ذلك يمكن أن نفيد منه .

نعم ، ما كان لمقالى « شِعْرِيَّةُ الكلمات وشعريّة الأشياء فى قصيدة صلوات فى هيكل الحبّ للشابى » أن يفهمه الدكتور العجيمى بغير جهاز كوهين المفهومى والاصطلاحى . وهو ما لم يكن فى متناوله . فذهب يُعمل فيه مصطلحات هيلمسلاف ومفاهيمه ـ على نحو غير سليم أيضا ـ فكان كمن يحاول فتح باب البيت بمفتاح باب الحديقة فأعيته الحيلة . وكان يحسن أن يكتفى بالبقاء خارج البيت جملة .

الهوامش :

(١) دراسات فى الشعرية : الشابى نموذجا . عرض محمد الناصر العجيمى . مجلة فصول . المجلد ١٠ . العددان ٣ و ٤ . يناير ١٩٩٢ . ص ص ١٤٨ — ١٦٦ .

(٢) كتاب : دراسات فى الشعرية : الشابى نموذجا . تأليف مجموعة من الأساتذة . نشر بيت الحكمة . قرطاج . ١٩٨٨ .

(٣) مجلة الفكر العربى المعاصر : العددان ٧٢ ـ ٧٣ يناير ـ فبراير ١٩٩٠ ، ص ص ١٠٩ — ١١٩ والعددان ٧٨ — ٧٩ يوليو ـ أغسطس ١٩٩٠ ص ص ٧٧ — ٩٠ .

(٤) لنظر Dictionnaire de linguistique, Larousse 1972; p.414.

(٥) انظر : G. Mounin: Introduction á la sémiologie. Eds de Minuit 1970.
Chapitre: La Sémiologie de Roland Barthes. pp. 189-197.

(٦) Sémiologie

(٧) وهكذا رأينا د . العجيمى يقول فى مقاله المذكور : « تأسيس علم الدلالة منذ ما يزيد على عقدين ، ردا على الألسنين (. . . .) إن علم الدلالة جاء ردا على الألسنية (كذا) » . « مدخل إلى نظرية جريماس السردية » مجلة الفكر العربى المعاصر ، العددان ٧٨ ـ ٧٩ يوليو ـ أغسطس ، ١٩٩٠ ، ص ص ٧٧ ـ ٩٠ وقد دأبت معظم المعاجم العربية المختصة وغير المختصة على جعل مصطلح علم الدلالة مقابلا لمصطلح Sémantique فى الفرنسية . أترك للقارىء الحكم على جملتى العجيمى المذكورتين .

(٨) أنظر T. Todorov: Théories du symbole. Eds du Seuil, 1977.

(٩) أنظر T. Todorov: Introduction á la symbolique; in poétique No 11 , 1972; pp. 273-308
جاء فى هذا المقال قولة : Le signe est une structure ternaire (signifiant, signifié, référent): alors que le symbole est binaire (symbolisant-symbolisé). p. 277.

وقد اعتمد تودورف ، فى صياغة هذا التعريف ، كتابات بيرس Peirce وأوجدن وريتشاردز Ogden et Richards وبارت وغيرهم .

(١٠) كتاب «دراسات فى الشعرية ...» (مذكور) . ص ٣٦٥ .

(١١) د . العجيمى : فصول ، المثال المذكور ؛ ص ١٦٠ .

(١٢) ترجمة لكلمة Présupposition فى الفرنسية وقد لا تكون ترجمة دقيقة .

(١٣) د . العجيمى : المرجع نفسه ؛ ص ١٦١ .

(١٤) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(١٥) انظر : 1)G. Mounin: La Sémantique. Ed. SEGHERS. Paris, 1972.
Chapitre: La Sémantique de Katz et Fador;
pp. 165-169.
2) M. Galmiche: Sémantique générative. Librairie Larousse, 1975.

(١٦) م . جلميش . المرجع السابق ، ص ٤١ .

(١٧) م . جلميش : المرجع السابق نفسه ، ص ٤٢ .

(١٨) عبد الله صولة : فكرة «العدول» فى البحوث الأسلوبية المعاصرة : مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، العدد ١ . فاس ١٩٨٧ . ص ص ٧٣ - ١٠١ .

(١٩) د . العجيمى : فصول (مذكور) ؛ ص ١٦٢ .

(٢٠) انظر :

J. COHEN: Le haut langage. Flammarion 1979;

وهذه جملة كوهين فى لغتها الأصلية :

On adoptera (...), avec la sémantique générative, une interprétation fondée sur le concept de présupposition. p. 81.

(٢١) كوهين : المرجع نفسه ص ٨٣ . وهذا كلامه فى لغته الأصلية :

(Les angélus sont bleus) est anormale parce que ce qui est posé, (bleu), entre en contradicition avec ce qui est présupposé, (visible).

(٢٢) ترجمة لعبارة Forme du sens كما جاءت عند بول فاليرى متحدثا عن مالارميه . وهذا المصطلح بهذا المفهوم لا علاقة له البتة بهيلمسلاف . فهذا الرجل يستخدم مصطلحا آخر Forme de Contenu فى مفهوم آخر مختلف تماما وفى مجال آخر مختلف تماما ولكن العارض تشابهت عليه المصطلحات والمجالات .

(٢٣) أنظر : O. DUCROT.

(٢٤) انظر : *Catherine Kerbrat – O Recchioni: la Connotation. P. U. L. 1977; p 252.;

(٢٥) كتاب : دراسات فى الشعرية ... ص ص ٣٤٠ ، ٣٤١ انظر أيضا فى كلام العجيمى أعلاه .

(٢٦) انظر : O. DUCROT: Dire et ne pas dire... Ed, HERMANN, Paris 1972. 2.ème édition corrigée et augmentée 1980;

Chapitre: (La notion de présuppostion: présentation historique). pp. 25-67.

(٢٧) انظر : J. Lyons Sémantique linquistique, Librairie Larousse. 1980. P. 232.

C. Kerbrat-Orecchioni: La Connotation. P.U.L; 1977; P 252.

(٢٨) انظر على سبيل المثال :

O. DUCROT: Le dire et le dit, Eds. de Minuit 1984.

وخصوصا الفصل الثانى من القسم الأول وعنوانه : Présupposés et sous-entendus (Rèecxamen), pp. 33-46

والفصل الأخير من القسم الثانى وعنوانه : Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation; pp. 171-233.

(٢٩) انظر ص ٢٣١ من الفصل الأخير من القسم الثانى من كتابه «القول والمقول» (مذكور) . وانظر تعريف العارض للافتراض عند ديكرو والمثال الذى أيد به كلامه ، فى مقاله المذكور : فصول ؛ ص ١٦١ .

(٣٠) د . العجيمى : فصول ؛ ص ١٦٠

(٣١) أنظر J. Cohen: Structure du langage poétique, Flammarion, 1966; p. 199.

(٣٢) كوهين ؛ المرجع نفسه ؛ ص ص ٢١٥ - ٢١٦ .

(٣٣) المرجع نفسه ؛ ص ٢١١ .

(٣٤) J. Cohen: Le haut langage; op. cit., p. 144.

(٣٥) Fonction de Pathétisation.

(٣٦) ؛ (٣٧) ، (٣٨) بسطنا القول فى هذه المفاهيم فى مقال : «فكرة العدول ...» مذكور ص ص ٩٤ - ١٠١ .

(٣٩)

1. Déviation

↓

2. Totalisation

↓

3.Pathétisation

↓

4.Répétition

Les trois premiers jouent sur l'axe paradigmatique, le dernier sur l'axe syntagmatique. j. Cohen: le haut langage. Op, Cit; p. 238.

(٤٠) Le texte poétique est une longue synonymie pathétique).
J. Cohen: le haut langage; p. 212.
وردت هذه الجملة فى باب الحديث عن ترديد المدلولات فى القصيدة .
(٤١) : Isotopie.
(٤٢) : Isopathie.
(٤٣) جون كوهين ، المرجع نفسه ؛ ص ص ٢٠٢-٢٠٣
(٤٤) د . العجيمى ؛ فصول ؛ مذكور ؛ ص ١٦١ .
(٤٥) j. COHEN: S.L.P; op. cit; p. 39.
(٤٦) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها ، الهامش عدد ١ .
(٤٧) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(٤٨) Géstalthéorie ، ولفظ (جشطلت) يعنى فى اللغة الألمانية (الشكل) .
(٤٩) Structure de la perception.
(٥٠) La chose perçue.
(٥١) انظر j. Cohen: La haut langage; op. cit; p. 256.
قدم كوهين بسطة عن هذه النظرية وأحال على كتب تناولتها بالدرس .
(٥٢) كوهين : المرجع نفسه ؛ ص ٢٥٩ .
(٥٣) المرجع السابق ؛ ص ٢٥٦ .
(٥٤) Le fond.
(٥٥) La figure.
(٥٦) La distance.
(٥٧) انظر Substance de l'expression.
(٥٨) انظر Substance du contenu.
(٥٩) انظر : L. Hjelmslev: Prolégoménes á une théorie du langage.
Eds de Minuit, 1968-1971; p. 99
(٦٠) انظر : Forme de l'expression.
(٦١) انظر : Forme du contenu.
(٦٢) انظر Forme de la substance
(٦٣) وهو الكتاب المذكور آنفا .
(٦٤) La Forme du sens.
(٦٥) P. Valéry: (Stéphane Mallarmé); in J. Cohen: le haut langage; op. cit; p. 142...
(٦٦) انظره فى : Claude Abastado: Mythes et rituels de l'écriture. Eds Complexe 1979; p. 306.
(٦٧) انظره فى : J. Cohen: le haut langage; op. cit; pp. 141- 142 et S. L. P. cit. p. 38.
(٦٨) انظر : J. Cohen: S. L. P.; p. 28.
(٦٩) انظر Ecart Paradigmatique.
(٧٠) انظر : J. Cohen: **Le haut langage; p. 138.**
(٧١) هيلمسلاف : كتابه المذكور ؛ ص ٦٧ .
(٧٢) نفسه ، ص ص ٦٨ - ٧١ .
(٧٣) نفسه ؛ ص ص ٧٠ - ٧١ .
(٧٤) نفسه ؛ ص ٧٤ .
(٧٥) نفسه ؛ ص ١٠٣ ؛ والإبراز من عند المؤلف .
(٧٦) نفسه ؛ ص ٧٥ .
(٧٧) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ؛ المنار ؛ مصر ١٣٧٢ هـ . ط ٥ . ص ٣٦٧ وما بعدها .

(٧٨) انظر عن مفهوم النظم عن مالارميه :
C. Abastado: Mythes. et.. op. cit. Chapitres: Une structure:
(L'ordonnance); une autre structure: la syntaxe; pp. 308- 317.

(٧٩) أدونيس : **الأعمال الشعرية الكاملة** ؛ المجلد الثاني . دار العودة بيروت . ط ٥ . ١٩٨٨ ، انظر أيضا ما يشبه هذه الجملة بالمجلد نفسه ص ٦٠٣ .

(٨٠) انظر : J. Cohen: S. L. P.; p. 36.

(٨١) انظر . J. Cohen: Le haut langage; pp. 80- 83.

(٨٢) انظره في : C. Abastado: Mythes et.. op. cit. p. 309.

(٨٣) انظر : J. Cohen: S. L. P.; p. 224.

(٨٤) انظر : Le monde

(٨٥) أنظر : L'univers du discours

(٨٦) د . العجيمي ؛ **فصول** (مذكور) ؛ ص ١٦٢ .

(٨٧) يعد الكتاب ٢٩١ صفحة ؛ منها ٣٨ صفحة جعلت للمقدمة ، والبقية أي ٢٥٣ صفحة موزعة على ٦ فصول ؛ فيكون معدل كل فصل ٤٢ صفحة ، وهو ما يقارب عدد صفحات الفصل السادس المعقود للعالم ، وهو ٤٠ صفحة .

(٨٨) J. Cohen: le haut langage. p. 245.

(٨٩) ج . كوهين ، المرجع نفسه : فصل « العالم » .

(٩٠) ج . كوهين ، المرجع نفسه ؛ ص ٣٦ .

(٩١) نفسه ؛ ص ٣٧ .

(٩٢) انظر : Umberto Eco: L'oeuvre ouverte. Eds du Seuil Paris, 1965, p. 272.

(٩٣) نفسه ؛ ص ٤٣ .

(٩٤) انظر : J. COHEN: Le haut langage: Chapitres: le Principe de négation; et la totalisation.

(٩٥) أي أن عالم الخطاب يحتمل ظهور لفظين حادة وخافتة ، في مثالنا المذكور .

(٩٦) انظر : J. COHEN: Op. cit p. 79 et p. 209.

ب



عدد يونيو من مجلة إبداع :

تقرأ فى هذا العدد :

◆ الدراسات :

- محنة التنوير — جابر عصفور
- المتنبى والشيخ الشعراوى — رجاء النقاش
- تجليات الحداثة — محمد عبد المطلب

◆ وأشعارا للشعراء :

● سعدى يوسف ● عبد المنعم رمضان
● محمد القيسى ● محمد سليمان
● حلمى سالم

◆ وقصصا لهؤلاء :

● محمد حافظ رجب ● سعيد الكفراوى
● جار النبى الحلو ● محسن يونس

.. وتنشر « إبداع » فى أول يوليو ١٩٩٢ محورا خاصا عن الشاعر الكبير محمود حسن اسماعيل فى ذكرى ميلاده تحية لشعره ، وإحياء لذكراه ، يشترك فى تحريره نخبة من الكتاب والأدباء . وتدعو المجلة الكتاب للمساهمة فى تحرير هذا المحور فى حدود ست صفحات ، على أن تصلها المواد فى موعد لا يتجاوز أول يونيو ١٩٩٢ .



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



الأدب والحرية

(الجزء الثانى)

المجلد الحادى عشر
العدد الثانى
صيف ١٩٩٢



● المجلد
الحادى عشر
● العدد الثانى

● صيف ١٩٩٢

الأدب والحرية

(الجزء الثانى)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

● الاسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار وربع - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٦٠ درهم - سلطنة عمان ٢٠٠ بيزة - العراق دينار ونصف - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٠٠٠ ملس - الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال - الأردن ١٥٠٠ فلس - قطر ٢٠ ريال - غزة ٢٠٠ سنت - تونس ٤٠٠٠ مليم - الإمارات ٢٠ درهم - السودان ٥٠ جنيها - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا دينار وربع .

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٠٠ قرش، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولارا للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٥ دولارا) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ - فاكس : ٧٥٤٢١٣

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الأدب والحـــرية

(الجـــزء الثـانى)

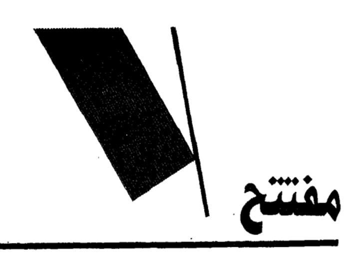
● المجـــــــلد الحـــادى عشـــر
● العـــدد الثـانــى
● صـــيف ١٩٩٢

● فى هذا العدد :

● آفاق نقدية :

الأدب والحرية

(الجزء الثانى)



لم يكن فى تقـديرنا ، عندمـا بدأنا الـتخطيط لعدد (الأدب والحـرية) ، أن يتضـاعف حـجمه، وأن تصل الدراسـات والمقالات التى يمكن أن ترد إلينا إلى ما يجاوز الجزء الواحد . ولكن سـرعـان ماثبت لنا أننا أخطأنا الـتقـدير ، وأن الحـديث عن « الحـرية » ـ كـالحـديث عن علاقة الأدب بها ـ ينسرب فى نسغ الثقافة العربية المعاصرة ، وينطوى على الكثير من همومها ومشكلاتها ، وينبئ عن الجوهرى فى تطلعاتها وأحلامها . وبقدر ماكانت سعادتنا غامرة بما تلقيناه من مقـالات ودراسـات ، جاوزت مـا يمكن أن يحتمله جزء واحد ، كان علينا أن نراجع المخطط الذى بدأنا به ، فنجاوز الجزء الواحد إلى أجزاء ثلاثة .

هكذا صدر الجزء الأول يحمل أكثر من بعد لمقاربة الموضوع ـ المحور . ويأتى هذا الجزء الثانى ليصل بالأسئلة التى انطوى عليها سابقه إلى آفاق تضع الإبداع العربى ، فى إطاره الثقافى الخـاص ، ضمن شبكة واسعة من العلاقات التى تجاوز الثقافة العربية نفسها ، ولكن على النحو الذى يجعل من « استبداد الثقافة » الوجه الآخر من « تمثيل التابع » فى المنظور الذى يكشف ـ فى جانب ـ عن « الترجمة والهيمنة الثقـافية » فى عـلاقات « المثاقفة » التى تصل العالم المتخلف بالعالم المتقدم ، والتى تصل ـ فى جانب ثان ـ الأدب العربى بغيره من آداب العالم التى تسعى إلى مواجهة مشكلة الحرية والصيـاغة المجددة لأسئلتهـا : تنظيراً وإبداعاً .

ولابد لنا ، ونحن نقدم لهذا العدد ، أن نذكر بالعرفان جميل صنع الذين احتفوا بصدور العدد السـابق ، بالقـول والكتابة ، فـى مـختلف أقطار الوطن العربى ، وخـارج حدوده . فـقد كانوا ، جمـيعاً ، على مـا عهدناهم عليه ، من تقدير للجهد الذى تم ، وحسن ظن بما يمكن أن يتم، وليثقوا فى أن كلماتهم ستظل دافعاً لنا على الوفاء بحسن ظنهم فى جهدنا .

أما القـراء الذين احتفوا بالعدد السابق احتفاءً فـاق توقعاتنا ، فتخـاطفوه فور صدوره ، وعـبـروا عن آرائهم بما أرسلوه من خطابات ، فلـهم منا خـالص الشكر وصـادق الاعـتـذار : الشكر على حسن ظنهم بما نـحاول إنجازه ، وعلى عونهم لنا بالنصح والمشـورة والاقتراح ،

والاعتذار عن أن الكمية المطبوعة من العدد السابق لم تكافئ حماسهم للعدد نفسه الذى نفد بعد ساعات معدودة من طرحه فى الأسواق وليسامحنا كل الأصدقاء القراء الذين أرسلوا إلينا ، عاتبين ، غاضبين ، سائلين عن نسخ من العدد ، من مختلف أقاليم مصر وأقطار الوطن العربى ، ونعدهم بإصدار طبعة جديدة من العدد السابق . ونرجو أن يكون فى مضاعفة النسخ المطبوعة من هذا العدد مايشفع لنا عند أصدقائنا القراء والكتاب ، هذه المرة .

ومن الضرورى ، قبل أن نختم هذا المفتتح ، أن نؤكد لكل الأصدقاء ، مرة أخرى ، أن هذه المجلة مفتوحة لكل الآراء والاتجاهات ، وأن إيمانها بالحرية يعادل إيمانها بالحوار . ولعلنا فى حاجة إلى إعادة تأكيد أن ماننشره لا يعبر عن رأينا بالضرورة ، وأن احترامنا لمن يخالفنا فى الرأى هو جزء من احترامنا الفكرنفسه .

إننا نسعى إلى تأصيل « آداب الاختلاف » ، بواسطة « الحوار » الذى هو لغة الأكفاء . ولذلك فإننا نفتح باب « المناقشات » على مصراعيه بوصفه مدخلاً من مداخل الحوار ، وننشر فيه لكل من يطرح وجهة نظر، ويصوغ أسئلة ، دون تدخل أو مراجعة من التحرير .

وإذ نؤمن أن « الحوار» ، وحده ، هو السبيل إلى تأسيس نقد أدبى حقيقى وثقافة عربية واعدة ، فإننا نؤكد أن لغة السباب والاتهام ـ شأنها شأن فعل المصادرة والقمع ـ تخنق كل أفق واعد للحوار ، وتقضى على كل إمكان خلاّق لآداب الاختلاف .

لقد نقل أستاذنا على الراعى ، فى مقاله الافتتاحى للعدد ، من أقوال أقرانه النقاد، ما يؤكد المعانى التى ينطوى عليها مقاله ؛ ومنها ضرورة أن يكون النقد الأدبى « ريحا منعشة » وليس بحثاً عن الشجار ، أو دعوة إلى « هدر الطاقات » ، ومنها أن « الناقد الغبى » وحده هو الذى يعيش على جثث الأعمال ، وأن « الناقد الكامل » هو الذى ينظر إلى الأعمال فى شمولها، ولا يسعى إلى تصيد الهنات . ومثل هذه المعانى يفيد فى زماننا ، ويؤكد ضرورة أن يتحول النقد إلى « إبداع » يسهم فى إثراء العقول وإنعاش النفوس .

رئيس التحرير

الناقد والمبدع

على الراعى

يقول أناتول فرانس : «الناقد المجيد هو الذى يحكى عن مغامرات روحه مع روائع الأعمال» .

ويقول جورج سانتايانا : «النقد عمل قومى جاد . إنه يبدى لنا الجنس البشرى وهو ماض فى فصل الجزء الخالد فى روح الإنسان من الجزء الذى يصيبه الفناء» .

ويقول اميرسون : «لا ينبغى أن يكون النقد باحثاً عن الشجار ، داعيا إلى هدر الطاقات . يمسك بالسكين وينتزع الجذور . عليه أن يكون هادياً مُعَلِّما ، مُلْهما . عليه أن يكون ريحاً منعشة وليس ريحا باردة تجمد الأطراف» .

ويقول سانت بيف : «الناقد هو وزير الجماهير . غير أنه لا ينتظر حتى يُمْلى عليه أحد رأياً . إنه يستبصر ما يجرى ويقرر كل صباح ما الذى يفكر فيه الناس . إن ساعته تسبق ساعات غيره بخمس دقائق » .

ويقول لورد تشستر فيلد : «لنترك الناقد الغبى يعيش على جثث الأعمال ـ أعطونى أنا ، روح العمل ورواءه» .

ويقول بوب : «الناقد الكامل يقرأ كل عمل بالروح نفسها التى كتب بها المبدع عمله . عليه أن ينظر إلى العمل فى شموله ، ولا يسعى إلى أن يتصيد الهنات ، مادامت العاطفة الحقة قد حفزت الكاتب والنشوة قد أوقدت عقله » .

ويقول أيضا : «فى كل عمل ، أنْظُرْ إلى ما يريد الكاتب أن يعبر عنه لا تطلب المزيد فإن أحدا لا يبلغ بالتعبير شيئا لم يقصد الوصول إليه» .

أقوال انتقيتها لأنها تقول صراحة ما أقوله أنا تصريحا أو تلميحا فى نقدى للأعمال . نعم : ينبغى أن يكون النقد مغامرة وسياحة وارتيادا لروائع الأعمال . ويتعين عليه أن يسعى إلى تمييز الباقى فى العمل الفنى من العارض المسرع إلى الفناء . ومن واجبه أن يتجنب العداء للعمل الذى هو مقبل على فحصه ، وأن يعزف اللحن ذاته الذى عزف عليه الكاتب وهو يصوغ عمله . وعليه كذلك أن يغضّ الطرف عن الهنات طالما أن العمل الفنى قد جاء نتيجة عاطفة حقة وفكر مشتعل .

عليه أن يحلل لنا العمل الفنى بلباقة ورفق ، فيظل العمل بعد النقد ، جسداً حياً ، ولا يموت على مائدة التشريح فيصبح جثة هامدة .

على الناقد أن يجعل من نفسه ممثلا «لمصالح» الجماهير فى بلاط الفن . أن يصبح وزيراً مستنيراً ، حر الفكر ، لا يملى عليه أحد رأياً ، ولا يقفُ هو عند حدود الواقع ، حيث إنه يسبق وعى الغير ، ويقع فى المقدمة منهم . وعليه أن لا يطلب من المبدع شيئا لم يرده ، ولم يهدف إليه من عمله . عليه أن «يزور» العمل الفنى ، وقد فطن إلى القصد منه . فلا يقول : كان من الواجب أن يكتب المبدع شيئا آخر غير ما كتب .

طيب . وما دور النظريات فى النقد ؟ علينا أن نسترشد بها ، ولا ندعها تركبنا . علينا أن نحذر من أن تُحَوِّل كتاباتنا النقدية إلى تقارير جافة ، فما استحق نقد أن يكتب إذا ما أجهض روح العمل الفنى ، أو أحاله هيكلاً عظمياً ، أو امتص رحيقه الحلو وتركه جافا لا يروى . علينا أن نحذر أن يتحول الغموض الطبيعى إلى إغماض متعمد . وعلينا ـ بصدد الغموض الطبيعى ـ أن نطلب إلى المبدع أن يطلق عليه بعضاً من النور يعين على فهم هذا الغموض ، فتقرُّ أرواحنا وأفهامنا حينما نتبين أن الغموض له وظيفة محددة تخدم العمل ، وليس حذلقة فكرية تزعم وجود عمق غير موجود ، وتغطى على خواء لا يمكن إخفاؤه ، مهما أمعن الكاتب فى المحاولة .

استبداد الثقافة

ثقافة الاستبداد

فيصل درّاج

فى الحديث عن الإبداع والاستبداد ، يجرى الحديث عادة عن سلطة مستبدة تحدّد أقاليم المسموح والممنوع ، فتكون السلطة تجسيداً لموقف يقاتل موقفاً مختلفاً ، ويستعمل فى قتاله وسائل عدة ، بدءاً بمقص الرقيب وصولاً إلى المقصلة . تنفى الدولة فى هذه الممارسة مبدأ تساوى الحقوق بين المواطنين ، وتلغى مبدأ وحدة المجتمع . تضع مواطناً فوق آخر وتضع مواطناً فى مواجهة آخر . وهى فى هذه الممارسة تعبث بالمواطنين معاً ، لأن السلطة المستبدة تقرّر ما يجب أن يقال وما يجب أن يفرض عليه الصمت والموات .

إن الحديث عن سلطة مستبدة تقمع الثقافة لا يمنع الحديث عن ثقافة مستبدة تساعف السلطة . فوظيفة المثقف تتحدّد بعلاقته بجهاز الدولة أولاً ، حيث يمارس فى هذا الجهاز دوراً إدارياً ـ معرفياً . يقوم بدور فى إدارة وتوجيه أجهزة الدولة . ويقوم بإنتاج معرفى داخل أجهزة الدولة ، وبفضلها . ويكون المثقف ، فى الحالين ، جزءاً من السلطة . مع ذلك ، فإن انتماء المثقف إلى السلطة يعود إلى الطبيعة الداخلية للعمل الثقافى الذى يمنح المثقف مرتبة اجتماعية تضعه فوق من لا يعرف . تقيم المرتبة علاقة عضوية بين المثقف والسلطة ، لأن المرتبة ، كما التراتبية بشكل عام ، تمثّل جوهر السلطة وقوامها . يلتقى المثقف بالسلطة فى علاقة مزدوجة ، علاقة خارجية تتجلى فى الإدارة وإنتاج المعرفة ، وعلاقة داخلية تتمثل بالمرتبة وإعادة إنتاج المرتبة . تقمع السلطة الرعية باسم القانون ، ويقمع المثقف العوام باسم المعرفة ، مع فرق أساسى يلغى التناظر الوهمى بينهما ، فالمثقف لا يقمع العوام إلا اعتماداً على قوانين سلطوية تعرّف النخبة وتحدّد معنى العوام .

وقد تبدو تعابير العلم ، المعرفة ، العلوم والآداب . . . محاطة بالتعظيم ومسيّجة بالتبجيل . غير أن الإكبار فى شكليه يتلاشى فى قراءة مزدوجة : قراءة أولى تتأمل العلاقة بين الثقافة والسلطة ، وقراءة ثانية تحاور فلسفة المثقف وتعاليم مهنته . فالعلاقة بين الثقافة والسلطة ، فى معظم الأحيان ، إن لم يكن دائماً ، هى علاقة بين طرفين متجانسين .

المثقف : من الوظيفة إلى السلطة :

يقول مثل سائر : «من علمنى حرفاً كنت له عبداً» . يؤكد القول تقديس المعرفة وحاملها . ويبرّر شكلاً فاضلاً من العبودية ، فالعبودية التى جوهرها فضيلة تكون نفياً للعبودية

ونقيضاً لها . ينحدر القول من زمن قديم حاملاً هالة ومحاطاً بعبق . يحمل العارف من الصفات ما يميّزه عمن يحتاج إلى معرفته ، واختلاف الصفات يستحضر العبودية ويبرّرها . تساوى سطوة البداهة بين المعرفة والعارف ، فيغيب التاريخ ويصبح التجريد اللا محدد سيد المكان .

يتحدث أرسطو عن النقود فيقول : « إن الوظيفة الأصلية للنقود تسهيل عملية التبادل ـ البيع من أجل الشراء »[1] . يستحضر التجريد «الوظيفة الأصلية» ويوكل أمرها إلى قواعد المنطق الشكلى ، غير أن عملية التبادل لا تلبث أن تغيرّ من طبيعة النقود الأولى ، فتصبح قيمة قاهرة للبشر والقيم وذاتاً مستقلة تخلق القيم وتتحكمّ بالبشر . ولذلك يقول سوفوكليس : « يجلب المال الصداقة ، الشرف ، الموقع والسلطة »[2] . تصبح طبائع الأشياء الأولى أسطورة ، وتنصاع إلى الانقسام الملازم لها أبداً وتنقسم . يقيم الأصل ـ الأسطورة بين وظيفة العارف ووظيفة النقود أواصر قرابة تنقصها البراءة ، فالمعلم الذى يطرد بحروفه عبودية مفترضة تؤسس حروفه لعبودية حقيقية ، كحال النقود تخلق البشر بعد أن خلقها البشر . وفى الحالين ، تسبق السلطة موضوعها ، فسلطة العارف وجهٌ والعارف قناع ، والبشر أقنعة لمقولات اقتصادية تحددّ أخلاق البشر . تظل السلطة وتحتجب الأسماء الأولى فى تجريدها ، والسلطة لها وجوه متعددة .

يتكىء القول السائر على تقديس المعرفة وحاملها ، كما لو كانت المعرفة فضيلة والعارف حامياً للفضيلة وحاملاً لها . تحتجب المعانى وراء أسطورة الأصول ، التى تمجد أصلاً لا تاريخ له . غير أن التفريق بين الأزمنة يبددّ هالة العارف ، فيكون فاضلاً بقدر ما يكون عدواً للفضيلة . وقد تكون هالته من خلق سلطة اجتماعية تحتاج إلى الهالة المخلوقة لتبرير مصالحها وتأمين سيطرتها . فى بحثه عن أصول سيطرة المتقدمين فى العمر على غيرهم ، فى المجتمعات الزراعية ، يكتب كلود مايّسو السطور التالية :

« تشكل المعرفة التى يملكها المتقدمون فى العمر أداة سيطرة على من يحتاجها من البشر الأصغر سناً» . ويلتقى هذا القول فى دلالته مع أقوال أخرى : « لا يرتبط احترام المتقدمين فى العمر بمسألة العمر فقط ،إنما يرتبط بشكل أساسى بمعارفهم » ، وكذلك : « فى مجتمع لا يعرف الكتابة ، أى فى مجتمع شفهى بامتياز ، يظل المتقدمون فى العمر ، بسبب التجربة المتراكمة ، المرجع الأساسى للمعرفة[3] . تؤكدّ هذه الأقوال نتيجتين ، تقول أولاهما : تعطى المعرفة حاملها احتراماً اجتماعياً ، أى سلطة اجتماعية ومصدرها المعرفة . وتقول النتيجة التالية : تتحدد المعرفة بدورها الاجتماعى بوصفها لحظة عملية ، فهذا الدور فى مجتمعات زراعية ، أو فى أخرى لا تعرف الكتابة ، يتمثل فى الإجابة عن أسئلة عملية ، يتقدم بها من تقدم بهم العمر اعتماداً على تجربة متراكمة . تبدأ المعرفة ، إذن ، بوصفها لحظة عملية يعيد تنظيمها تراكم السنين ، وتتحول فى تراكمها إلى سلطة اجتماعية ، أى إلى امتياز اجتماعى شامل .

نقرأ فى « هجاء المهن» ، وهى وثيقة تنحدر من مصر الفرعونية ، السطور التالية : «لا توجد وظيفة أكثر نبلاً من وظيفة الكاتب : إنه الكائن الذى يقود ، والكائن المتحرر من السخرة اليدوية : إنه الكائن الذى يقود . يعمل بريشته ، وريشته تقيم الفرق بينه وبين من يمسك بالمجذاف»[4] . كتب هذه السطور مصرى عاش فى زمن الامبراطورية الوسطى ، كى يثنى ولده عن اختيار مهنة يدوية ، لن تعطيه إلا التعب وشظف العيش والرضوخ إلى الأوامر العليا . فى حين أن مهنة الكتابة ، التى تمناها الوالد لولده ، تؤمن الراحة ورغيد العيش ومنزلة تعطى الأوامر ولا تتلقاها . ولعل امتياز الكتابة الذى أعطى العارف حقاً فى القيادة . أو فى الانتساب إلى من يقود ، هو الذى جعل العارف ينسى اللحظة العملية التى خلقت صورته ، وينسب معرفته إلى عوالم الإلهام والوحى والانكشاف ، ويدّعى طبيعة لا تأتلف مع طبائع «أصحاب المهن » ، وهذا ما يدّل عليه قول أفلاطون : «يظل العمل العضلى غريباً عن كل قيمة إنسانية ، بل يبدو ، بمعنى ما ، نقيضاً لما هو جوهرى فى الإنسان» . تفرض الكتابة فصلاً تقنياً بين العمل اليدوى والعمل الذهنى ، غير أن هذا الفصل يتضمن بدوره فصلاً اجتماعياً ، فالكاتب يقود والُمتَذَهِّن مرآة للجوهر الإنسانى ، والمهنة اليدوية لا نبل فيها ، والعامل اليدوى غريب عن القيادة والجوهر الإنسانى ، أى أن من لا يعرف يخضع إلى من يعرف ويكون أداة لخدمته ، وفى خدمته .

ويمكن لامتياز العارف أن يضيء معناه فى صورة الشاعر ، من حيث هو ناظم لقول لا يحسنه غيره : « كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون فى الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان ، لأنه حماية لأعراضهم وذبّ عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم ».ويضيف بروكلمان إلى هذا :«ونحن نعرف أن الشعراء لم يكونوا فى العهد الوثنى مفخرة لقبائلهم ، بل كانوا يلعبون أدواراً سياسية أيضاً»(٥) . تتكشف صورة «صانع القول» كاملة ، فهو فخر القبيلة ، وصائغ للأمر والنهى وصاحب بيان ساحر يمدح ويهجو ويصون أعراض القبيلة . يصبح شاعر القبيلة سلطة فى القبيلة لأنه يضع «سحره اللغوى» فى خدمة القبيلة . وهذا يعنى أن سلطة الكلمة تتحققّ ، إن تحققت ، فى انتسابها إلى سلطة اجتماعية تجاوزها . والكلمة فى ذاتها لا سلطة لها ، حتى إن توّهمت غير ذلك . ولعل هذا الفرق ، الذى يؤيده التاريخ ، يضىء المسافة الشاسعة بين سلطة الكلمة وكلمة السلطة ، إذ تبدو الأولى احتمالاً مرغوباً ينوس بين الظهور والاختفاء ، بينما ظهرت الثانية ، ولاتزال ، حقيقة صلبة . تُحيل سلطة الكلمة إلى شخصية شعبية متطورة كيفياً ، أى إلى فضاء ديمقراطى تمارس فيه الحركة الشعبية استقلالها الذاتى ، وتظهر كلمة السلطة مسيطرة فى كل مجتمع تلغى فيه السلطة المستبدة الشعب وتصادر حركته ، فلا يبقى إلا السلطة وكلمتها ، إن لم تصبح السلطة متكأ الكلمة وقوام وجودها . يشير حسن حنفى فى كتابه «من العقيدة إلى الثورة» إلى شكل من «سلوك العلماء» يماثل بين الله والسلطان : «فالثناء على الله تدعيم للثناء على السلطان ، والثناء على السلطان نابع من الثناء على الله . وكلاهما قضاء على الذاتية ، ذاتية الأفراد وذاتية الشعوب . فإذا كان هذا هو حال السلطان فإنه لا يختلف كثيراً فى صفاته عن حال الله . كلاهما منعم ، واهب ، عادل ، عالم ، قادر . . . فإذا أتى الشارح فإنه يقوم بنفس الدعاء لله . للسلطان الجديد ، فالله قائم والسلاطين تترى . وما الفرق بين أسماء الله الحسنى وألقاب السلاطين ؟ بل إنه فى كثير من الأحيان يوصف السلطان بصفات الله . . »(٦) . يضىء هذا القول الاختلاف بين السلطة والمرتبة ـ الامتياز . يندرج العارف فى فضاء السلطة المسيطرة ، لا بسبب معرفته الموضوعية ، بل بسبب عرضه المعرفة قابلة للبيع والشراء . أى بسبب نقله للمعرفة من الحقل الاجتماعى العام إلى ملكوت الخاصة .

فالسلطة السياسية تعترف بسلطة العارف إن كانت تعترف بـ « الأفراد والشعوب» ويكون احترامها للعارف اعترافاً بحقائق الواقع الموضوعية ، أما حين تنغلق السلطة على ذاتها ، وتفرض ذاتها مرجعاً سياسياً ومعرفياً ، فإنها لا تعترف بالمعرفة إلا إذا كانت امتداداً لها ، حيث تحتكر السلطة المعرفة والعارف مقابل مرتبة ـ امتياز . وفى حال كهذا ، يتداخل الكهنوت السياسى والكهنوت المعرفى فى سلطة مستبدة تقررّ معنى السياسة والمعرفة فى آن . وعن هذا الكهنوت صدر تقنين المعرفة وتعابير الصفوة والعوام وتثبيت المعرفة بوصفها اختصاصاً له وجوهه الموافقة . إن المرتبة هى قوام المعرفة التقليدية ، لأنها لا تتحقق وتتجسد بوصفها مرتبة إلا إذا نقضت ودمرّت سلطة المعرفة من حيث هى سلطة موضوعية . ويمكن أن نشير هنا إلى كتاب عامر بالإيحاء ، كتبه خالد زيادة وعنوانه : «كاتب السلطان ـ حرفة الفقهاء والمثقفين» ، نقرأ فيه السطور التالية : « خدم الكاتب ، وخلال أجيال طويلة ، المصالح المالية للحاكم والأمير والملتزم ، ودوّن مراسلاتهم ، وتحمل فى الوقت نفسه تعنتهم ، وطالما الكاتب يلتزم حدود وظيفته الضيقة ، فإنه كان خارج التاريخ وخارج أى دور فى الدولة أو المجتمع . ومن هنا الانطباع حول استمرار تشكيلاتهم على حالها من القرن العاشر حتى القرن الثامن عشر . وكانت وظيفة الكتابة ينظر إليها بكثير من الشك والريبة والدونية ، فالكاتب متهم بالاختلاس والتزوير . . . »(٧) . إن السطور السابقة مثقلة بالمعانى . نقرأ فيها الكاتب الطقوسى ، الذى ماثل بين الكتابة والمرتبة ، والتزم بخدمة السلطان . ونرى فيها ركود التاريخ فى ركود النسق الكتابى ـ السلطوى ، إذ السلطان مرجع الكتابة وامتهانها . ونتأمل فيها تدمير سلطة الكتابة فى التدمير ـ الذاتى للكاتب ، الذى وضع ذاته «خارج التاريخ» ونتقرّى أخيراً تبددّ هيبة العارف ، الذى هجر أرض المعرفة إلى بلاط الارتزاق . وهذا النسق ، فى شكل الكاتب أو الفقيه ، لازم ، ولايزال . كل سلطة تحتاج التزوير الكتابى لتحجب تزويرها السياسى . وعهد النميرى لايزال قريباً فى شعاراته وفى ممارسات مبرّر الشعارات . والوثائق التى جمعها فرج فودة فى كتابه (قبل

السقوط) تعطى صورة لمثقف السلطان ، الذى يعتصم بمرتبته وينتهك التاريخ : «إن الحملة التى يتعرّض لها الرئيس نميرى الآن بسبب تطبيق الشريعة الإسلامية ، قد تعرض لها من قبله سيد الأنبياء والمرسلين ، وتعرض لها جميع دعاة الإصلاح»[٨] . يرفع الشيخ سيدَه إلى مقام النبوة كى يرفع ذاته إلى مقام المريد الفاضل ، والسيد يستند إلى آلة العسف ، والشيخ إلى هالة توارثها من زمن راكد يساوى فى ركوده بين هيئة العارف والفضيلة .

إن العلاقة المتبادلة ، بشكل لا متكافىء ، بين سلطان يحتاج إلى التبرير ومبرِّر يحتاج إلى سلطان ، هى فى أساس استمرار الشكل المؤسساتى لمثقف السلطان والثقافة السلطوية . وإذا كانت تلك الثقافة قد مزجت ، قديماً ، بين السلطان والمقدس ، وقدست العارف الذى يقدس السلطان ، فإنها ، فى شكلها الحديث ، واصلت سيرتها الأولى بعد أن غيرّت القناع الذى يقع عليه التقديس . فقد كان المقدس يشير إلى شخص يقول بالجهاد ويمثّل ظل الله على الأرض ، فانتقل ، فى الزمن الحديث ، إلى جهاز الدولة الذى يكتسح فى اتساعه المجتمع ويلغيه .

أصبحت الدولة هى المقدس وسقط ماعداها فى خندق المروق . وفى الحالين ، أفرزت السلطة الكاتب - المرتبة ، الذى يحمل فى جوانبه المقدس ، لأنه يدافع عن سلطة لا خارج لها .

سلطة الثقافة / ثقافة السلطة :

فى دراسته الشهيرة : «العمل الفنى فى عصر الاستنساخ الآلى»، يكتب فالتر بنيامين السطور التالية : «وقد نعبر عن العنصر المفقود بكلمة «العبق» - الهالة - ونخلص من ذلك إلى : أن ما يتلاشى فى عصر الاستنساخ التقنى هو عبق العمل الفنى - ولذلك دلالته بلا شك : ولكنها تخرج عن مجال الفن ، ويمكن القول بصفة عامة إن تقنيات الاستنساخ تنتزع المستنسخ من مجال المأثور ، فالاستنساخ يستبدل بتفردّ الوجود تعددية النسخ . ويسمح الاستنساخ للمتلقى باستقبال المستنسخ فى محيطه الخاص ، حيث يبعث العمل حياً . وقد أدت هاتان العمليتان إلى زلزلة عاتية للتقاليد المأثورة»[٩] . ينظر بنيامين إلى التقنية الجديدة ، ونظرته مخلوطة بالحلم ، ويرى دورها فى كسر ثقافة الطقس ، حيث الموضوع الثقافى من نصيب نخبة ومحاطٌ بالهالة والأسرار ، وتأتى التقنية لتجعل منه شأناً عاماً . وتخلع عنه أقمطة الغموض والأسرار . فما هو سر إن تدّنى أصبح مألوفاً .

يخسر الموضوع الثقافى فى تعميمه أسراره ، يصبح مجتمعياً وقريباً من الفهم والإدراك . ونقيض ذلك صحيح بدوره . يأخذ الموضوع شكل السر حين يكون خاصاً ومحاطاً بالأسرار . وينتهى السر إذا انتشر . لذلك فإن انتشار المطابع قلّص من هالة الأستاذ . ولعل هالة الأستاذ القديم هى التى دفعت الشيخ التقليدى ، يوماً ، إلى احتقار معلم المدرسة . والأمر فى جُماعه تأكيد احتكار المعرفة وحجب الاحتكار وإعادة إنتاج الحجب والاحتكار معاً . والممارسة هذه هى التى تجعل الشيخ التقليدى يتقدم كقناع لنسق مؤسساتى له قواعده وأصوله وأعرافه ، أى له جملة الصفات التى تسبغ عليه التعظيم والتبجيل ، ولذلك فإنّ الشيخ لا يقدم معرفة مختصة بقدر ما يتخصص فى الدفاع عن النسق الذى يستمد منه التعظيم والتبجيل . لكأن الشيخ التقليدى فى قناعه المتوارث يمارس اختصاصاً مزدوجاً ، فهو مختص فى إيضاح ما تلغزّ من الأمور ، وهو مختص فى الانتماء إلى نسق مبجّل . يستمد من الاختصاص الأول شرف المرتبة ، ويستقى من الاختصاص الثانى المنزلة المكرمّة . والشرف ، كما التكريم ، يفرض تأبيد النسق وإحياءه باستمرار . نعثر فى هذا المدار على كتاب عنوانه : «آداب العلماء والمتعلمين» لمؤلفه الحسين بن أمير المؤمنين المنصور بالله القاسم بن محمد بن على . ومع أن الكتاب يقصد تكريم العلم والمعرفة . فإنه ينير المقصد الذى نسعى إليه ، لأنه يتضمن جملة من التعاليم تسند القول السائر : «من علمنى حرفاً كنت له عبداً» . وبهذا المعنى ، فإن الكتاب المذكور وثيقة تشرح أحوال النسق وضرورة استمراره . كما أن وجوده فى طبعة جديدة - ١٩٨٥ - برهان على وجود ثقافة الطقس وعملها على الاستمرار .

يحمل الفصل الخامس من الكتاب العنوان التالى : «فى آداب المتعلم مع شيخه وقدوته وما يجب عليه من عظيم

حرمته» . نقرأ فى الفصل التعاليم التالية : «على الطالب أن ينقاد لشيخه فى أموره ، ولا يخرج عن رأيه وتدبيره ، . . . ويبالغ فى حرمته ويتقرّب إلى الله بخدمته ، ويعلم أن ذله لشيخه عز ، وخضوعه فخر ، وتواضعه له رفعة»[١٠]. يبدأ التعليم إذن بمقدمة أساسية . على طالب العلم أن يلغى ذاته أمام المعلم ، وأن يعترف أن الفرق حاكم العلاقة بينهما ، وأن يقرّ بأن إرضاء الشيخ فريضة دينية ، لأن ما يوجد فى الشيخ لا يوجد فى غيره . ويتم تأكيد التعاليم فى سطور لاحقة : «أن ينظره بعين الإجلال ويعتقد فيه درجة الكمال» . إن القول بكمال الشيخ يفرض على التلميذ أن يتخلى طائعاً عن حريته وأن يلغى فكره ويأخذ المعارف بلا سؤال أو فضول ، فالتلميذ فى حضرة الكامل امتاز عن غيره بعبودية سعيدة . لا يتم فى هذه التعاليم تكريم حامل المعرفة بل شخصه ، وهذا ما يفرضه سيداً مطلقاً يتحكمّ بأفكار التلميذ وشخصه أيضاً . وينتج عن ذلك أن العبد السعيد لا يتعلمّ كمّاً من المعارف فقط ، إنما يتعلم أيضاً قواعد إنتاج عبد سعيد قادم . تتضمن هذه التعاليم نتيجة لها شكل البداهة . إن سلطة المعلم تساوى سلطة الحقيقة التى يشخّصها . وبما أن هذه الحقيقة كاملة ولا نقص فيها ، فإن سلطة المعلم لا تحتمل النقصان . وهذا ما يجبر التلميذ على أن « يصبر على جفوة تصدر من شيخه ، أو سوء خلق ، لا يصدّه ذلك عن ملازمته وحسن عقيدته ، ويتأول أفعاله التى يظهر أن الصواب خلافها على أحسن تأويل ، ويبدأ هو عند الجفوة بالاعتذار ، والتوبة مما وقع والاستغفار . . .»[١١] . ترفع كلمة التأويل الشيخ إلى مقام النص المقدس ، فمختلف عن البشر هو ، وجَوْهَره لا يعادل ظاهره ، وهذا ما يعطى الشيخ صفة : العصمة : يبدأ الأمر بالمعرفة وينتهى بالخضوع ، لكأن المدرسة التقليدية لا تروض العقل وتصقل المحاكمة بل تدرّب التلميذ ليصبح عبداً باسم المعرفة . وتظهر فى هذه المواصفات فلسفة السيد والعبد ، بالمعنى العادى للكلمة .

يدور الأمر بين أقنعة فى علاقة دائرية تعيد إنتاج الأسياد والعبيد . ولعل دورة الأقنعة هى التى تجعل العبد ينقل ممارسات السيد قبل أن ينقل تعاليم الكتاب الذى يشرحه السيد . تتحول الكتب إلى حاشية نافلة ، وتظل علاقات السيطرة والخضوع فى جملة من الإشارات والرموز ، التى توازى الحياة ولا تتقاطع معها . وهذا الثبات يفسر ثبات اللغة الساكنة التى ترفض لغة التجربة ، لأنها لغة الحياة . والأساس هنا استمرار التقاليد فى استمرار الممارسات الثابتة ، حيث صورة المعلم الأول تماثل صورة المعلم الأخير ، وحيث مرتبة المعلم الأخير تتكىء على مرتبة المعلم الأول . ولذلك يمكن القول : ليس النص هو الذى ينقل التقليد بل تقليد الأستاذ الذى يقرأ النص .

والأستاذ نمط من الأعراف والعادات والسلوك وله ممارساته النمطية فى التعامل مع المعرفة ومن يحتاج إليها . يرث التلميذ مرتبه أستاذه عندما يرث منه موقفه النمطى من المعرفة ، أى أنه لن يكون أستاذاً إلا إذا أتقن فن القمع وفن الخضوع فى إطار المعرفة . يخضع بإتقان إلى من هو أعلى ويقمع بإتقان من هو أدنى ، فالمرتبية القائمة فى حقل المعرفة اختزال أو مضاعفة لأشكال المرتبيات الأخرى . ولذلك ، فإن زمن المثقف المستبد يتواتر فى لعبة مزدوجة يمثل فيها دور السيد ودور العبد معاً . يجعل عنصرا اللعبة المزدوجة المثقف جزءاً من السلطة وجزءاً فى السلطة . فهو جزء من السلطة لأنه يكرس القمع ويؤكدّه ، وهو جزء فى السلطة لأنه يمارس امتياز المرتبة . يعيد المثقف إنتاج المنطق السلطوى فى حقل المعرفة . تتجلى أحادية المرجع وتبرز ضرورة الامتثال ، ومرجع الممتثل يقوم فى سلطة خارجة عنه تفرض عليه الامتثال .

المرتبة فى المعرفة صورة من صور المراتب الاجتماعية ، أو انعكاس مختزل لمرتبة ـ أساس ، لا تحظى بهالتها وتحتفظ بها إلا بسبب تمازجها مع جملة من العلاقات الاجتماعية القائمة على المرتبة . ولذلك فإن تراجع الشيخ القديم وظهور «الأكاديمى» لا يغيرّ ، بالضرورة ، علاقات الإملاء والامتثال ، فقد يستعيد «الأكاديمى» طقوس الشيخ بشكل آخر . تبقى الهالة واللغة المصنوعة والامتياز وتقنيات الاختصاص وأحادية المرجع وتأويل «الأكاديمى» الذى يسخر من «الاجتهادات البسيطة».تستمر علاقات السيطرة والإخضاع وتتغير تقنياتها ، فللكهنوت المدرسى زمنه وللمؤسسة العلمية زمنها . يحكم الكهنوت باسم المقدس والذكاء الآلهى ، وتحكم المؤسسة الأكاديمية باسم

العقـل . ويظل التعليم فى الحـالين سلطة ووجهـاً من وجوه السلطة . يرى بيير بورديو ، فى حديثه عن المؤسسة الجامعية الفرنسية ، أنّ هذه المؤسسة «تعيد فى بنيتها ، ووفقاً لمنطقهـا المدرسى الخاص بها ، إنتاج حقـل السلطة» ، حيث «يتوزع أسـاتذة الكليات المختلفة بين قـطب السلطة الاقتصـادية والسياسية وقطب الامتياز الثقافى»[١٢] ، ويأخذون فى توزيعهم بمبادىء «القطاعات المختلفة للطبقة المسيطرة» . يعتمد بورديو فى تحليله عـلى مقـولات : السلطة ، الامتيـاز ، الـطبقـة المسيطرة ، مؤكداً استمرار ثنائيـة قديمـة : من يملك السلطة يملك المعرفة ، أو «من يملك» يملك السلطة والمعرفة معاً . يغير اختلاف الأزمنة ظواهر الأشياء ، ففى زمن الكهنوت المدرسى كانت المعرفة علاقة خارجية فى السلطة جوهرها التبرير ، أما فى الزمن الحديث فقد احتفظت المعرفة بدورها التبريرى بعد أن أضافت إليه دوراً جديداً يجعلها علاقة داخلية فى السلطة ، أى معرفة تسهم فى إعادة بناء السلطة وتطوير فاعليتها . لم يعد دور المعرفة تبرير ممارسات السلطة ، إنما أصبحت السلطة ، فى علاقاتها المتعددة ، موضوعـاً للمعرفـة . وعن هذا المـوضوع صـدر المثقف التقنى والمستشار السيـاسى والخبير الأكـاديمى والأكاديمية التى تولّد الخبراء .

تسيطر السلطة الحديثة على المعرفة من أجل إنتاج معرفة تمنح السلطة شرعية وتعيد إنتاجها بوصفها سلطة شرعيـة . فتبدو السلطة أثراً لاصطفـاء طبيعى قائم عـلى الموهبـة والجدارة ، ويصبح الذكاء المتقدم عنصراً فى السلطة ومنها ، بـل قاعـدة لوجودها . فالسلطة هى الذكاء والشعب هـو الغباء . وهـذا ما قصد إليه بورديو فى حديثه عن «عنصرية الذكـاء» ، وهى عنصرية ، كما يقول ، خاصة بالطبقة المسيطرة ، تعيـد إنتاج «رأس المـال الثقافى» بوصفه معـطىً طبيعيا يلازم الـطبقـة المسيطرة ، ويبرهن على تفوقها ويسوّغ امتيازاتها ويدلل عـلى حقهـا فى إخضـاع الـطبقـات الأخـرى . تستعيـد مقـولات الامتياز ، التفوق ، الحق ، صورة الشيخ الذى يكبل تلميذه بقيود التعليمات ، مع فرق جوهرى ، يجعل من السلطة المثقف الأول بـامتياز . تصـدر «عنصريـة الذكـاء» الملازمـة للطبقـة المسيطرة ، فى المجتمع الحديث ، عن سياسـة سلطوية تحـدّد إنتاج/استهلاك ، وإرسال/استقبال المعرفة . يتحول المثقفون إلى عناصر وجزئيات يتم مزجها فى المؤسسات السلطوية من أجل إنتاج «عنصرية الذكاء» . يقول بورديو : «عنصرية الذكاء هى عنصرية المثقفين ، أى عنصرية طبقة مسيطرة تقوم سلطتها على امتلاك الألقاب المفترض أنها ضامن للذكاء»[١٣] . ليس العنصـر المحدد فى هـذه «الطبقـة» المثقف بوصفـه فرداً ، أو المثقفين بوصفهم أفـراداً ، بل هـو اللقب من حيث هو رمـز سلطوى حـددت دلالتـه سلطة محـدّدة . يمحىّ المثقف وراء اللقب ، ويمحىّ اللقب وراء السلطة التى تمنحه حقيقتها . يبرز اللقب ، فى المنظور السلطوى ، ضامناً للحقيقة ، يدلل على حقيقة هى حقيقة السلطة . يأخذ اللقب شكل المرجع المحايد الذى يقول بالموضوعية بسبب حياده . يقول اللقب الحقيقـة بفضل ذكاء الإنسـان الذى يحمله ، ويقـول الإنسان الـذكى الحقيقـة بفضـل اللقب الـذى فى حـوزتـه . وهكـذا تنـوس المـوضوعيـة ، سلطوياً ، بـين عنصـرين محـايـدين : اللقب والإنسان الذكى . يعود اللقب ، فى توسطاته المتعـددة ، إلى السلطة ، لأن السلطة هى من تحـدد معنى المؤسسة العلميـة ودرجـات الألقـاب ووظيفـة أصحـاب الألقـاب ومسـاحـة شهرتهم . . ووفقاً لهذا المنطق ، فإن «نجوم الثقافة» لا وجود لهم بوصفهم ذواتا مستقلة ، بل بوصفهم عـلاقات خـاضعة لقوانين التسليع الثقافى الذى يؤكد «عنصرية الذكاء» . ويبدو الأمر واضحاً فى تأمل معنى النجومية ؛ فالأخيرة تحيل إلى ما هو جماهيرى ، والجماهيرى ثقافياً يُحيل بدوره إلى جملة الأجهزة التى تخلق «النجم الثقـافى الجماهيـرى» ، والأجهزة الأخيـرة هى أجهزة الدولة الأيديولوجيـة ـ الإعلاميـة . تساوى النجـومية الثقافية استطاعة السلطة الأيديولوجية التى تنتجهـا ، أى أن النجومية هى الحالة الثقافية السلطوية فى أكثر أشكالها رهافة ونجاحاً .

وكـما تصنع السلطة نجمهـا الثقـافى وتتـأمـل نجـاحـه فى نجـاحها ، فـإنها تنتج لغـة تمجدّ النجم الثقـافى فى تمجيدهـا للسلطة التى خلقته . وهى لغة جوهرها المسافـة والاختلاف تتحدث عن : اللامع ، الألمعى ، المتميز ، المرموق . . . وهو حـديث ، فى اللحـظة ذاتهـا ، عن : المبهم ، البليـد ، المبتذل ، الغبى . . . ويمكن لهذا الحديث أيضاً أن يتـابع فى ثنائيات شهيرة مثل : النخبـة/الجماهـير ، الصفوة/العـامة

السامى / الشعبى . . . وفى الحالات جميعها ، سواء كان ذلك فى النعوت المفردة أو الثنائيات التليدة ، فإن المثقف الكبير ، فى الزمن الحديث ، هو السلطة ، التى تنتج فى أجهزتها عنصرية الذكاء ونجوم الثقافة وهالة الألقاب . وإذا كان كاتب الكهنوت يضع كتاباً يقنن العلاقة بين العارف والمريد ، فإن الدولة الحديثة تسن قوانين الرقابة ، الواضحة منها والمضمرة ، وترمى على كاتب بالنجومية والراحة وعلى آخر بالنفى والحرمان .

إضافة إلى ذلك ، فإن تعملق أجهزة الدولة واكتساحها للمجتمع المدنى ، يعطى للتلميذ القديم المقموع دلالة جديدة . فقد أعطى التلميذ القديم مكانه للمجتمع بأسره ، بعد أن أصبحت أجهزة الدولة السمعية البصرية تصوغ ثقافة المجتمع وتختار عناصرها . أصبحت الدولة مثقفاً جمعياً وعقلاً جامعاً يصوغ عقل المجتمع وفقاً لقوانين المسموح والممنوع .

المثقف المستبد وفلسفة المسافة

أعطى تاريخ الكتابة الكاتب مرتبة تميزه عن غيره ، وأدرك الكاتب معنى المرتبة وضرورة الحفاظ عليها . وإذا كان الكاتب يلغى ذاته فى حضرة من هو أعلى منه مرتبة ، فإنه يشهر هذه المرتبة فى وجه القارىء العادى ، وفقاً لفلسفة يمكن أن تدعى : فلسفة المسافة ، إذ المسافة ضرورة تفصل الكاتب عن القارىء ، وترمى بهما إلى حقلين مختلفين : حقل المعرفة وحقل الجهل . إن البدء من المسافة بدء من عقد مضمر يعترف به طرفا العلاقة . يعترف الكاتب بجهل القارىء ويعترف القارىء بأنه فى حاجة إلى الكاتب لأنه يحتاج معرفة الكاتب . يحدد العقد المضمر شكل العلاقة بين الطرفين ، ويكون احترام المسافة أساس العقد وجوهره ، فعلى القارىء أن يدرك أن احترام المسافة شرط للتعلم ، فيقبل بما يقوله الكاتب طائعاً وراغباً ، ولا يخضعه إلى تساؤل ومحاكمة . تنتهى فى فلسفة المسافة إمكانية الحوار ، ويتحوّل القارىء / التلميذ إلى طرف سلبى خاضع ، ويتحول عقله إلى مخزن للمواد التى يقررها الكاتب أو المعلم . تأخذ المعرفة شكل «الهبة» التى يمنحها طرف موهوب إلى طرف منعت عنه الطبيعةُ الموهبة[14] .

تفترض فلسفة المسافة القارىء / التلميذ الجاهل ضرورة ، أى أنها تعترف بضرورة الجهل قبل اعترافها بضرورة المعرفة . ينتج العارف الجاهل الذى يحتاجه ، لأن وجود الجاهل يبرر وجود حامل المعرفة . يستمد حامل المعرفة شرعية وجوده من وجود آخر لا يعرف معنى المعرفة ومن ضرورة تحويل هذا الجاهل إلى متعلم . تخلق فلسفة المسافة الجاهل ثم تضيف إليه صفة أخرى هى : العجز . لا يستطيع الجاهل أن يعى معنى الأشياء لوحده بسبب نقص يحايث طبيعته ، ويحتاج إلى آخر له طبيعة لا نقص فيها ، يشرح له غامض الأشياء .

تتحوّل المعرفة ، كما العارف ، فى فلسفة المسافة إلى أسطورة . فالعلم بحر لا قاع له ولا يُستنفذ ، والعالم الفاضل بحر بدوره لأنه يغوص فى بحر العلم الذى لا قاع له . لا تقصد هذه الفلسفة تمجيد الاكتشاف العلمى أو تأكيد نسبية المعرفة ، إنما ترمى إلى ترويع القارىء / التلميذ ، وإشعاره بصغره ومحدودية عقله وإخباره أيضاً بعظمة العارف وأسراره المعرفية . ولعل كتابات مصطفى محمود صورة عن هذا الترويع المزدوج . تبدأ هذه الكتابات بالحديث عن معجزات الكون وعن محاولات «الاكتشافات العلمية» للنفاذ إلى هذه المعجزات . ثم تنتهى إلى عجز العلم وتأكيد معجزات الإيمان ، حيث الأخير ، ومكانه القلب ، درب ذهبى إلى المعرفة الهاربة أبداً . إن نقض إمكانيات العلم بإمكانيات الإيمان يحوّل العلم المفترض إلى فولكلور متعالم والإيمان المزعوم إلى فلكلور إيمانى . يقوم مصطفى محمود بتزوير المنطق العلمى الحقيقى لخدمة أيديولوجيا دينية تتلف العقل والعلم معاً . وهو فى ذلك يمارس فن المسافة وفن الإقناع المرتكز على مسافة ، لأنه يبدو عارفاً بشؤون العلم والدين ، ولأنه يوّحد فى شخصه خطاب المثقف الحديث وخطاب الشيخ التقليدى فى آن . وإذا كان البعض يمارس فن المسافة اعتماداً على لغة متكلسة تخلق النعيم والجحيم بلا قياس ، فإن محمود يأخذ بلغة عادية ويمارس فن المسافة اعتماداً على الذاكرة المغلقة . تبدأ الأمور وتنتهى فى الذاكرة ، فى تجريد متكامل ، بدون الاقتراب من الواقع أو التجربة . تختزل وقائع الحياة كلها فى إيمان مطلق السراح ، يحدد معالمه عارف مطلق المعرفة .

يشكل القمع لحظة جوهرية فى فلسفة المسافة . وبما أن إتقان القمع يستلزم إتقان وسائل القمع ، فإن فلسفة المسافة تنتج فن

المسافة ، أى الفن الذى يسوّغ سيطرة العارف وتأكيد المسافة . يبرز هنا مفهوم : السر وفن فض الأسرار . لا يتعامل العارف المستبد مع موضوع المعرفة بل مع السر الذى أضافه إلى الموضوع ، أى أن دوره خلق السر وكشفه ، بدون شرح الموضوع المفترض شرحه . إن شرح الموضوع بطريقة واضحة وبسيطة ومفهومة يلغى المسافة بين العارف والتلميذ ، ولذلك يكون على العارف أن يقفز فوق الموضوع الحقيقى واستجلاب موضوع وهمى يحجب الموضوع الحقيقى ويُغيّبه . فعندما يقول العارف : «والله لو بذلتم مائة عام فى سبر أغوار هذه الجملة لما أفلحتم» ، فإنه لا يتحدث عن الجملة المفترضة بل عن السر الذى أضافه إليها ، متحدثاً فى الوقت ذاته عن ذاته بوصفه كاشفاً للأسرار . ولعل فن المسافة هو الذى يدفع «المثقف التقنى» إلى «سبر أغوار النص» فى مستوياته المختلفة لاستخراج المعنى الراقد فى المستوى الأخير ، بدون الاعتراف بالمكوّنات الاجتماعية ـ التاريخية التى أنتجت النص . يقترب «التقنى» من العارف المستبد ويدخلان معاً إلى «بيت السر» ، الغامض ، الماوراء ، المحتجب ..... يعالج الأول البنى الذهنية فى لغة ذهنية ترى المفاهيم ولا ترى البشر ، ويجول الثانى فى مملكة المجردات حيث لا أرض ولا بشر إلا من لغة تخلق الأشياء فى أسمائها . لكأن دور المعرفة ليس شرح الوقائع المشخصة ، بل تأويل وقائع وهمية تحجب الوقائع الأولى وتسخفّها . وفى الحالين ، يتجاوز الأمر حدود الجهل والمعرفة ليحقّق صيغة القامع والمقموع . ولذلك ينتهى موضوع التعليم ، فى دلالته التحررية ، ويأخذ مكانه موضوع : التلقين ، حيث يكون دور القارىء/التلميذ استظهار ما قاله المعلم . ينقلب دور التعليم إلى ضده ، يتعلم القارىء/التلميذ ما يمنع تعلمه ، لأن ما تعلمه يدور بين التلقين والاستظهار . التلميذ ، فى فلسفة المسافة ، ظل شائه لمعلم ـ مثال . وكما فى كهف أفلاطون فإن الظل لا يساوى المثال أبداً . تتوزع صفة الأبدية على الطرفين ، فالمعلم ـ المثال أبدى ، والتلميذ ـ الظل أبدى بدوره . واختلاف الطبيعة بينهما اختلاف فى الذكاء ، ذكاء أعلى وذكاء أدنى ، ذكاء فقير يخضع إلى آخر مغاير له ، أى إرادة إنسانية تخضع إلى إرادة أخرى ، باسم العلم .

تهرب فلسفة المسافة من التجربة ومن الوقائع المشخصة التى تُحيل إلى تجربة أو تجارب . فلسفة تنغلق فى الثبات وتمجد الثابت . وانغلاقها هذا يدفعها إلى تقديس الكتاب ، المكتوب ، الكلمة ... وتمجيد المعلمّ ، أسلاف المعلم ، شرّاح الكتاب ، لكأن دورها كله تأبيد المسافة ، بين الكلمة والواقع ، من أجل تأبيد المسافة بين العارف ومن يحتاجه . يتم اختزال الأزمنة المختلفة فى زمن المعرفة المغلقة ، لأن القول باختلاف الأزمنة يقضى بالانفتاح على أزمنة جديدة تخلخل زمن المثقف المستبد المتوارث ، وتخلخل الواقع الاجتماعى الذى يورّث معرفة مستبدة . فى حدودٍ مثل هذه يخسر الذكاء صفته الاجتماعية ، فيكون هبة آلهية تم توزيعه على البشر وفقَ إرادة إلَهية . ولعل هذا الذكاء الموزّع إلهياً هو الذى يجعل البعض يتعلق بلغة عربية متكلسة ، إذ إنه فى تعلقّه هذا يشى بالسر الإلَهى الذى وضعه الله فيه ، أو يعلن عن انتمائه إلى الفئة التى خصها الله بذكاء خاص .

ومع أن الأمر يدور حول مفردات : المدرسة ، المعلم ، القارىء والكاتب ، فإنه يدور أولاً حول : العبودية والانعتاق . فالقبول بكتب ثابتة وشرّاح ثابتين للكتب الثابتة يفرض وجود قيود ثابتة ، بينما يأمر الانعتاق بفكر إنسانى طليق ، بذكاء يقرر فاعليته بشكل حر وتعيد فاعليته صياغته بشكل متوال . الذكاء فضول ومراقبة وبحث وتقصٍّ قبل أن يكون حزمة أفكار أو استظهار دقيق لجملة من أفكار . ومثلما يُحيل النص الثابت إلى القيد ، فإن الذكاء العملى يستحضر الإرادة الحرة ، فلا بحثَ ولاتَقَصى بدون شخصية إنسانية مستقلة الإرادة ، تعترف بغيرها ، وتعترف باختلاف محتمل بينهما . بهذا المعنى ، فإن دور التعليم إطلاق «الأنا» وخلق المتعدد ورفض التماثل ونفى فلسفة المسافة . يتخذ التعليم المتحررّ من تساوى عقول البشر مبدأً وقاعدة ، فلا ينغلق عقل التلميذ فى دائرة حددّ مساحتها المعلم . بل ينفتح على عالم تقرّر آفاقه شخصية التلميذ وأسئلته المتواترة . يكفى من أجل تحرير «الجاهل» الاعتراف بقدرته على السؤال ؛ أى الاعتراف بذاته الإنسانية وبقدرته على الاختيار . فلقد وجد الإنسان ووجد معه ما يسعفه على الفهم والمحاكمة . والفكر ليس صفة «الإنسان المفكر» بقدر ما هو صفة للإنسان بشكل عام . وبسبب هذه الصفة يكون على الاستبداد ، فى أشكاله كلها ، أن يقمع الإنسان ، كى لا يسأل عن أسباب المسافة بين القامع

والمقموع . ويرى المسافة قدراً أو إرادة إلهية . يفيض السؤال باستمرار عن سؤال المعرفة ليواجه الهيئة الاجتماعية التى أنتجت المعرفة . ينتقل السؤال من حيّز المعرفة إلى مجال الوعى ومن مضمون الكتاب إلى لغته ومن فراغ المدرسة إلى رحابة الشوق الإنسانى المقموع . فالمطلوب الاعتراف بإنسانية التلميذ قبل الاعتراف بحاجته إلى التعلّم ، والاعتراف بحاجات الإنسان اليومية قبل الاعتراف بـ « حكمة الكتب» . وهذا يفترض قلب العلاقة بين التلميذ والكتاب ، وتغيير العلاقة بين المعلم والتلميذ . لا تصنع الكتب البشر إنما يكتب البشر الكتب ، ولأنها منتوج بشرى فإنّها تضمحل وتندثر ، أو تعاد كتابتها وفقاً للظروف المتغيرة التى تغيّر البشر . وتأكيد التغيير تمييز بين البشر والأشياء ، إذ إن إقامة المرجع الثابت فى كتاب ثابت تحوّل الإنسان الذى يقبل به إلى شىء بين الأشياء الأخرى . ولذلك فإن نفى الكتب إعادة اعتبار إلى البشر ، لا بمعنى تمجيد الأمية بل بمعنى إطلاق العقل كى يعيد تقويم الكتب[١٥] .

ومثلما يستطيع العقل الطليق أن يرمم الكتب أو يهدمها ، فإن تلميذ العقل الطليق يستطيع قبول المعلم أو رفضه من حيث هو كاتب لكتاب أو شارح له . ويتحقق هذا الفعل فى تربية مغايرة تستبدل الحوار بالتلقين ، وتنقل التلميذ من القمع إلى التحرّر بقدر ما تنقل موضوع المعرفة من المجرد إلى المشخص . إن الانتقال إلى الوقائع المشخصة شرط لعلاقة حوارية بين التلميذ والمعلم ، حيث تختفى أسرار الكتاب وغوامض النصوص وتظهر الأسئلة عارية . وقد يقال : إن فى بعض النصوص ، كما فى الأسئلة ، غوامض تحتاج إلى مختص لإيضاحها . يفيض الأمر عن الظاهر والغامض ويمتثل من جديد إلى قواعد الفكر الذى ينكر العبودية . يتساوى فى هذا الفكر البشر ، وتتساوى العقول البشرية . وتفقد المعرفة هالتها لتصبح مهنة بين المهن الأخرى . ولقد عبر جرامشى عن هذا النزوع حينما قال : «كل البشر فلاسفة» ، و «كل البشر علماء» و «كل إنسان مرب» . وكان فى قوله يشير إلى الإمكانية الإنسانية التى تكتشف ذاتها فى التجربة ، فذكاء الإنسان لا يقوم فيه بل فى فضاء طليق يجرّب فيه ذكاءه فى تجارب طليقة .

تعلم فلسفة المسافة أن الجهل لا يساوى الأمية ، وأن التعلّم لا يعنى المعرفة ، وأن شرط المعرفة هو الحرية . وعندما قال إنجلز : «لا يمكن للمعلم أن يعلّم التلميذ إلا بعد إعادة تعليمه بوصفه معلماً» ، فإنه كان يتأمل تلك المسافة الظالمة بين طرفين ، لكأنه كان يقول . لا يستطيع المعلم أن يعلّم التلميذ مبادىء المعرفة إلا إذا كان قد تعلم بدوره مبادىء الحرية .

المثقف وألوان المرتبة .

يتعيّن المثقف بمرتبة معرفية ـ اجتماعية . سعى إليها وتوسّلها ، فيحتل المرتبة ويدافع عنها ، أى يأخذ بممارسة تعيد إنتاج المرتبة وتجدّد الامتياز . ويختلف وعى المرتبة باختلاف الوعى . فى بؤسه وارتقائه ، بدءاً بالمثقف الجلاّد وصولاً إلى المثقف الذى يريد أن يكون شعبياً ، ولا يستطيع .

يكتب توفيق الحكيم فى كتابه : (زهرة العمر الجمل التالية : « وها أنذا اليوم قد انتصرت . . . نعم . لقد انتصرت . . . فأنا الآن للفن وحده ، ولا أرجو إلا أن يكون هو أيضاً لى قليلاً قبل أن ألفظ النفس الأخير»[١٦] . يعيش الحكيم مرتبته فى فضاء متعال ينكر فضاء الآخرين ويستنكره ، يعتنق الفن بقدر ما يتمنى أن ينتمى الفن إليه . وشوق الحكيم ، ظاهرياً ، لا غبار عليه ولا دنس فيه . فاللواذ بالفن ارتقاء بالروح وتطلّع إلى معرفة ودرب إلى « الفكرة المطلقة» . غير أن كلمة اللواذ لا تلبث أن تُحيل إلى أمر آخر . فالحكيم لا يلتجىء إلى الفن إلا بسبب «خارج الفن» الذى يرمى عليه بالاغتراب ، فالفن نقاء وما عداه دنس . والدنس هم البشر الذين لا يعرفون الفن . أو لم يسمح لهم الزمن بالتعرّف على الفن . يعود الحكيم إلى قول أفلاطون ويجسّده فى زمن آخر ، إذ البشر ـ الأفكار مرتبة والبشر ـ العضلات مرتبة أخرى . يتجول الحكيم فى مملكة الأفكار المتعالية وينظر إلى أسفل فيرى ما «خارج الفن» ويرتعب ، فكل ما لاينتمى إلى سماء الفكر عارض ولا تاريخ له . ولهذا يكتب الحكيم :«ليس على الأرض أخطر ولا أقوى من آدمى يعيش من أجل فكرة . . . هذا الآدمى الذى يركز كل وجوده فى فكره كما تتركز أشعة الشمس فى عدسة ، ليستطيع أن يحدث مثلها حريقاً مخيفاً أو نوراً وهاجاً ساطعاً . . . ؟ ولكن هل كل من تجرد من حياته فى سبيل الفكر

ينظمه الزمن فى سلك العظماء ؟ لست أظن . . . وهنا الكارثة . . .»[١٧] . يرسل المثقف المتعالى حديثه طليقاً ، إذ الشمس والنور والوهج الساطع والفكرة التى تستولد من ذاتها حريقاً ، لكأن الفنان يحترق من أجل «دنيا» يغمرها الظلام وعالم يسوده الموضوعى والموضوعية . وعلى الرغم من ظلال النبوة وأقنعة الرسالة ، فإنّ السطر الأخير يكشف عن ذاتية المثقف كاملة ، لأنه لا يسعى إلى النور بقدر سعيه إلى «سلك العظماء» . يصبح الأدمى فى الخطاب المتعالى فناناً . أى يكون الفنان هو الأدمى الوحيد ، بينما يكون «الأدمى الآخر» نقيضاً للفنان ونفياً له . ولعل واقع «الأدمى الآخر» هو الذى يجعل الفنان مغترباً ، ويهرب إلى سماء أخرى لينتظر زمناً مغايراً فى الجوهر والقوام ، يكون فيه الفنان آدمياً والآدمى فناناً ، أى يكون الفنان فيه خالقاً للأشياء .

تتجلى المرتبة فى حالة الحكيم فى اغتراب الفنان ، يهرب من بشر لا يعرفون ما يعرف إلى عالم الفن الذى يعرفه ، حيث يتحقّق الفنان فى حواره المجرد مع فن لا أرض له . وإذا كانت مرتبة توفيق الحكيم تتكشّف فى حقل الاغتراب ، فإنّ مرتبة زكى الأرسوزى تستعلن فى مدار الخلق . يتقدم المثقف ـ الخالق سيداً على الكلمة وخالقاً للكلام ، يخلق الأشياء فى خلقه للكلمات . فـ «فى البدء كانت الكلمة» ، وفى البدء كان خالق الكلام . تظهر التسمية فتظهر الأشياء ، وتكون معرفة اللغة مصدراً للمعارف كلها . يكتب الأرسوزى : « إن اللسان العربى ، ببنيانه ، ليكشف عن نمط الوجود فى حالتيه : الطبيعة والتاريخ ، فتدل فيه المصادر والمفاهيم المنطوية عليها على وحدانية الانبثاق وانسجام المظاهر ، وتدل الأفعال إلى صلةٍ من المصادر على تحوّل الكائنات الدائم ، وإنما أسماء الجنس حدوس المصادر المتبلورة معانيها فى أشياء مستفاضة أو فى صفات منبعثة انبعاثاً»[١٨] . يرتاح الأرسوزى إلى بلاغته ، ويختزل حقول المعرفة إلى علم البلاغة ، وتصبح معرفة خصائص اللغة بديلاً عن معرفة علاقات الواقع والتاريخ . وهذا الاستبدال بداهةً لا تحتاج إلى برهان ، طالما أن اللغة تميط اللثام عن وجه الطبيعة والتاريخ ، الأمر الذى يعنى أن اللغة لا تتكوّن فى التاريخ بل توجد سرمدية فى زمن سرمدى لا تاريخ له . إن الفرق بين زمن اللغة وهو ثابت فى كماله ، وزمن التاريخ ، وهو متحول وناقص ، يجعل من اللغة قوّامة على التاريخ ، فهى تخلق التاريخ ولا يخلقها التاريخ . وبهذا المعنى ، تكون اللغة خالقة للأشياء . وهذه النتيجة لا تلبث أن تُحيل ، فى منطقها الداخلى ، إلى نتيجة أخرى تقول : يعرف عارف اللغة المعارف كلها . ويساوى عارف اللغة اللغة التى يعرفها . ولما كان اللسان العربى ، بسبب عربيّته ، يقرأ كتابى الطبيعة والتاريخ ، بدون مرجع خارجى ، فإنّ حامل هذا اللسان ممثّل المعرفة كاملة ، ولا يحتاج إلى دليل خارجى . وهكذا تصبح البلاغة العلم الشريف الوحيد ، وما عداها من العلوم نافلة وعارضة ، بل تصبح البلاغة أساساً للوجود . ومثلما يدخل توفيق الحكيم متصوفاً إلى فضاء الفن ، ويتحدث عن الحريق والنور والوهج الساطع ، فإن الأرسوزى يتماثل باللغة الخالقة ، ويتحدث عن الحدس والفيض والانبعاث . يهجر الفنان المتعالى عالم الأشياء ويكتفى بسره الفنى ، ويُقبل العالم اللغوى على البشر ، يرمى عليهم بأسراره اللغوية ، ويطلب منهم الصمت .

تساوى صفات اللغة صفات من يعرفها ، واللغة العربية عبقرية ومن يوغل فى معرفتها يكون عبقرياً بدوره . تصدر عبقرية العارف عن إتقانه للغة عبقرية ، عن إعادة خلقه للغة تنكشف أمام من يصبو إليها . ويعطى الاتقان لصاحبه امتيازاً . ويتضاعف الامتياز حينما يدور الإتقان فى حقل قوامه الخلق والحقيقة والعبقرية . ويصبح عارف اللغة محدِّداً لمعنى السيطرة والإخضاع إذ تكون السيطرة من نصيب من يعرف ويكون الخضوع من حظ من لا يعرف . يكتب الأرسوزى : «أما إذا زاغت الكلمات العربية عن حدوسها ، فإن المؤسسات المشيدة عليها تتقلص ، وعندئذ يصبح المجتمع مشلولاً كالجسد الذى خرجت فيه العظام من أحقاقها . يحدث هذا الزيغ من تداخل الميول بتأثير الهجانة . فضمور القيم الرفيعة من جراء هذا التداخل ، حيث تتقمص المفاهيم صوراً هجينة»[١٩] يجعل الأرسوزى ، فى هذا القول ، اللغة أساساً للوجود ، ويبرهن فى «بديع القول» عن جدارة عارف اللغة بالتسيّد على الوجود . وكذا نعود من جديد إلى صيغة توفيق الحكيم عن الآدمى والفنان ، إذ الآدمى الحقيقى سيد اللغة ومرآة عبقريتها ، وإذ «الأدمى الآخر» تجسيد للعوام . يفرز هذا التصور مفهوم النخبة كضرورة حياتية ، حيث حارس اللغة

العبقرية مسؤول عن الفضاء الاجتماعى الذى يتعامل مع اللغة .

فى حال الحكيم ، كما فى حال الأرسوزى ، يستعلن مفهوم الاختصاص ، ويتجلّى المتذهن الذى يشتق العوالم من الأفكار . والاختصاص ، فى مدار التعالى ، يعبر عن اختلاف فى جواهر البشر قبل أن يعبّر عن اختلاف فى حدود المهن ، فيكون تباين المهن صورة لتباين كفاءات جوهرية ، أى أن المهن تذهب إلى أصحابها ، لأنها تعرفهم . وفى تصور كهذا ، لا يتعرّف المختص بمهنته بل يتميزّ بجعله فوق المهنة ، فهى تنتمى إليه ، لأنه فى جوهره الحقيقى المعبرّ الحقيقى عن جوهر المهنة . فى رسالته العاتبة إلى طه حسين ، يشير مصطفى صادق الرافعى إلى رسالته فيقول : «وقدكتبتها من النمط الأول الذى هو فن من زينة البلاغة العربية يشبه بعض فنون الزخرف والتنسيق ، وهو حين يكون فى مثل هذه الرسالة لا يكون أبدع منه شىء من الأساليب الأخرى»[٢٠] . يمارس الرافعى فى رسالته استبداد الاختصاص ، وتكون الرسالة أداة لترويع مستلم الرسالة . فلو كان الأمر مقتصراً على رسالة ، لاستنفذ الأمر فى كلمات قليلة وبسيطة ، غير أن صاحب الرسالة يمارس الاختصاص قبل كتابة الرسالة ، أى أنه يصوغ رسالة مزدوجة ، رسالة جوهرية تتمطّى فيها الأنا الكاتبة،ورسالة سطحية تبررّ المراسلة . تتكشّف الرسالة الجوهرية فى الصياغة التالية : « لقد هممت أن أعاقب القلم الذى كتبت به إليك فأحطم سنه . وأجعله من ناحيتى فى «خبر كان» حتى لا يبقى من ناحيتك فى خبر« إنه» وقلت كيف ، ويحك ، سودت وجه صحيفتى بما هو فى سواده مداد مع المداد ، وفى نفسه سواد غير السواد ؟ فقال : وهل أنا فى هذه النغمة إلا «عود» وهل كنت إلا حركة ألفاظك من قيام وقعود . . »[٢١] . تعلن الصياغة عن استبداد الاختصاص ، تبدأ به ، فتكون محاصرة مستقبل (بكسر الباء) الرسالة أساساً للكتابة وجزءاً محايثاً لها . ويمكن للاستبداد الكتابى ، رغم أقنعتهالمهيبة، أن يكون ساذجاً وأن يخطىء الهدف . يكتب طه حسين فى إجابته على رسالة الرافعى : «أما أنا فأعتذر للكاتب الأديب إذا أعلنت مضطراً أن هذا الأسلوب الذى ربما راق أهل القرن الخامس والسادس للهجرة ، لا يستطيع أن يروقنا فى هذا العصر الحديث . . »

هنا ، تبتعد الرسالة السطحية تاركة المكان كله للرسالة الجوهرية ، ويرفع الكاتب سيف اختصاصه فهو لا يمارس الكتابة ـ الزخرف إلا ليبرهن أن «الآدمى الآخر» عاجز عن ممارستها ، فالرسالة تحدٍ ومنازلة وانذار فى شكل كلمات . ولذلك يكون رد الرافعى : «ثم أننا نفرض أن هذا الفاضل اضطر أن يكتب فى هذا المعنى الذى كتبنا فيه وأراد أن يأتى بصورة من جمال الأدب ، فليكتب الآن وليملأ الوجه الآخر من الصحيفة بم تتم به المقابلة بين ما يروق وما لا يروق ، وليأتنا بالبلاغة التى عجزنا نحن عنها ؛ إذا كان هذا رأيه المستور الذى يرمى إليه برأيه الظاهر فى تلك الكلمات» .

يشير الرافعى فى ردّه «إلى البلاغه التى عجز طه حسين عنها» غير أنه يسبق الإشارة بفعل آمر : «ولْيأْتنا» ، أى أنه يدعو إلى نزال سافر يتقررّ فيه اسم مرجع البلاغة وسيدّها . لا يدور الأمر ؛ إذن ، حول مفاضلة بين أسلوبين لغويين ، بل حول سلطة فى اللغة وسلطة على اللغة ، أى حول ضرورة إقرار مرجع لغوى وحيد ، لا يقبل إلى جانبه بمراجع أخرى . يمكن القول هنا ، وبشكل سريع : إذا كان الاختصاص ، فى التاريخ الذى كوّنه ، يتضمن ، بالضرورة ،أشكالاً لا متكافئة من الاستبداد ، فإن الاختصاص الذى يتكىء على أيديولوجيات لا تاريخية ، يدفع بالاستبداد إلى حدوده الأخيرة . والرافعى ، فى منظوره ، يتكىء على مرجعين المرجع الأول لغة فوق التاريخ ،والمرجع الثانى هو الرافعى ذاته وقد أصبح ممثلاً للغة ويصبح الأمر أكثر تعقيداً حينما تأخذ اللغة شكل المقدس وتكون مرآة لموضوع مقدس . والمقدس ، فى الوعى اللا تاريخى ، يأمر بإلغاء الآخر ويفرض لغة الجهاد بوصفها لغة وحيدة .

تتضمن وحدانية المرجع ، وقد تحصنّت بالمقدس ، إلغاء الآخر الذى يقول بمرجع محتمل . وهذا يمهدّ لانتقال العارف إلى مقام الجلاد . ويحتاج هذا الانتقال إلى عملية ثنائية البعد ، يتماهى . فى بعدها الأول، العارف ـ الجلاد بالحقيقة ، ويساوى فى بعدها الثانى ، بين النقيض والشيطان ، والشيطان تستقبله جهنم وتطرده الأماكن الأخرى . فى التنبيه المختزل الذى استهل به الرافعى كتابه : (تحت راية القرآن) نقرأ السطور

التالية . . «ونحن مستيقنون أن ليس فى جدال من نجادلهم عائدة على أنفسهم ، إذ هم لا يضلون إلا بعلم وعلى بيّنة ! فمن ثم نزعنا فى أسلوب الكتاب إلى منحى بيانى . . ، فإن كان فيه من الشدة أو العنف أو القول المؤلم أو التهكم ، فما ذلك أردنا ، ولكنا مثل الذى يصف الرجل الضال ليمنع المهتدى أن يضل ، فما به زجْر الأول بل عظه الثانى » . فى هذا القول يختار الضليل الضلال عن عمد وقصد،وتكون هدايته نافلة ، وهو يمشى إلى جهنم راضيا ، ولذلك تسبغ على لغة الحق ما شاءت من الصفات . وفى هذا القول أيضاً تعلن لغة الحق عن حقها فى احتكار الحق ، لأنها تميزّ الضال من المهتدى ، وتحددّ المواصفات التى تؤدى إلى الهداية وتلك التى تقود إلى الغواية .

وهكذا يبدأ الرافعى بتقديم ذاته بوصفه صانعًا للكلام ـ الزخرف ، أى بوصفه سلطة فى حقل اللغة ، فإن لم يتم الاعتراف بسلطته بوصفه مرجعاً وحيداً ، ترك موقع الكاتب وأخذ بلباس القاضى ، حيث يرسم التخوم بين الضلال والهداية . ينزاح الخلاف من حقل اللغة إلى حقل الإيمان ، حيث تكون بلاغة الرافعى صورة للإيمان ، ولغة طه حسين مرآة للكفر . غير أن الأمر يتجاوز اللغة والإيمان معاً ، فهو يصدر عن عنصر ثالث هو : الاستبداد ، الذى يجد له أقنعة فى اللغة والإيمان وما بينهما . والاستبداد هذا يعود إلى تاريخ بعيد ربط بين المعرفة والقداسة ، أو ربط بين احتكار المعرفة والقداسة معاً ، أى جعل من الاستبداد صفة محايثة لمحتكر المعرفة ، لأن الاحتكار لا يستمر ويتعزز إلا بتهديم وإلغاء كل من يطالب بكسر الاحتكار ويدعو إلى توزيع جديد وعادل للأمور المحتكرة . وحقيقة الأمر أن العلاقة بين طه حسين والرافعى لا تدور بين وجهين واسْمين مختلفين إنما تدور بين وجه له اسم علم وقناع قديم لا اسم له ، أى أن العلاقة بينهما هى علاقة بين ذاتية إنسانية متطورة ونسق قديم ينكر التطور . وفى هذا الفرق يقف طه حسين اسماً ووجهاً وأسلوباً . بينما تتلاشى ملامح الرافعى فى النسق الذى ينتمى إليه . فيكون قناعاً لنسق لا يحتمل أسماء العلم ولا الأساليب المتفردة وحق الاختلاف .

إن أسلوب الرافعى يصادر الحوار منذ البداية ، لأنه فى أسلوبه يموضع الحق فى زمن مضى وانتهى ولذلك تكون لغة الجهاد قائمة فى النص المكتوب قبل بدء الخلاف . ويكون على المختلف أن ينتهى ويحرم من اللغة التى يكتب بها ، لأنها تشويه وتدنيس للغة أولى موجودة فى زمن انقضى . تطارد لغة الجهاد الخصم حتى الهلاك،وتصوغ صورته بمايبرر هلاكه. يكتب الرافعى عن طه حسين : «ولكن ما بال أستاذ الجامعة فى عبارته الركيكة وذهنه الفج وخياله المطموس وقلبه المطبوع عليه وفلسفته الزائفة وتقليده الأعور ؟[٢٢]» . يصوغ الرافعى صورة خصمه بما يبرر إعدامه ، وتكون الصورة مرآة لبلاغة القاضى ، والبلاغة تنأى عن المشخص وتخلق الأشياء . والرافعى يمتلك الحقيقة لأنه يمتلك اللغة القادرة على فصل الطيب من الخبيث : «ولهذا الكاتب آراء فاسدة ظاهرة البطلان . . . ولكنه يسوقها فى عبارات بليغة إذا أنت كنت بصيراً بصناعة البيان ودققت فيها رأيت فساد المعانى . . . ».يظهر استبداد الاختصاص مرة أخرى ، وتبرز لغة المختص مرجعاً يقوّم اللغات الأخرى ، حيث تأتى لغة طه حسين «فى هيئة راقصة خليعة مبتذلة تتطوس لك فى ألوانها وخيلائها وتفحش عليك فى دلّها وغزلها فلا تشك فى سقوطها وسفالها » ، وتأتى لغة الصحف فى الكلام «الضعيف والساقط والمرذول» . وقد يبدو الرافعى مدافعاً عن أصول اللغة ولغة الأصول ، ويشتد دفاعه عندما يقدس اللغة ويراها مرآة لمقدس ، لكن خطاب الإعدام يضع اللغة والدين جانباً ، ويعطى المكان كله للبليغ ، الجلاد . يصوغ البليغ صورة الخصم فى لغة مروّعة تبررّ هلاك الخصم وتدلل على جدارة القاضى واستطاعته فى آن . تصبح اللغة لعبة قاتلة تتناسل من القواميس وتستنهض ما شاءت من المترادفات والأوصاف وأحوال الجناس والطباق ، فليس المطلوب تحديد الوقائع فى لغة مقتصدة ، بل إلقاء الضوء ساطعاً على مهارة البليغ ووحدانيته اللغوية ، والواحد الأحد فى اللغة ، كما فى السياسة ، يلغى كل من لا يعرف بوحدانيته .

ينطلق توفيق الحكيم من ألق الفكرة وينسحب مغترباً . ويتهجد الأرسوزى فى محراب اللغة وينشىء فلسفة النخبة ، أما الرافعى فيزاوج بين اللغوى والقاضى ليحتكر الحقيقة . ينطلق الأول من فلسفة الفن ، والثانى من فلسفة اللغة ، أما الثالث فيأخذ بأيديولوجيا الشيخ التقليدى التى تقررّ شكل المحلّل والمحرَّم فى الفن واللغة والعلوم الأخرى . وعلى الرغم من اختلاف أشكال الوعى بينهم . فإن فلسفة المرتبة توحدهم

جميعاً . فهم يعرفون ما لا يعرف الإنسان العادى . ومن لا يعرف عليه أن يخضع لحامل المعرفة .

إن الكتابة ـ المرتبة لاتزال مسيطرة ، لأن التاريخ الإنسانى الكلى لم يغادر قوانينه الأولى ، فما يزال عدم المساواة بين البشر قانوناً ذهبياً . وقد تجد تلك المرتبة مكاناً لها فى أجناس كتابية تنزع إلى تحرير القارىء وتخليصه من قيود التلقين والاستظهار . فالمفترض أن الرواية تحرّض المتخيل وتهدم الواقع ، غير أن أشكالاً كتابية قد تعتقل القارىء وهى تحرّره . بسبب لغة مخلوقة تستبدل النفى بالتلقين . يفترض التلقين غياب المتلقى ويقبل النفى بحضور سلبى . فى رواية نسجها جهد كثيف جدير بالاحترام والتقدير ، نقرأ السطور التالية : «يسعفها السّعير وهو يحسو الكأس التى تسح . وسنابك السيرابيوم لها سورة مستطيرة وسعار التمريس على ملاسة السمرة الممددة . يتلمس السحاب المتسلسل السقوط . ويسوخ السهم مغروساً فى مرساته الأسيلة . ثم انبجاس المساورة الذى يستنيم إلى الوسن تسفى عليه السوابح المسترسلة حتى يوسد الاستكانة إلى الحنان الأخير»(٢٣) . قد يستنيم المنطق ، ظاهرياً ، إلى منطق كتابة إبداعية تُنطق تجربة الوجد وتستنطقها ، ويكون التنقيب فى اللغة سبراً لمغاور ذاتٍ لا تسلم أسرارها إلا للغة أخرى ، لغة داخلية صقيلة تمور فى ملكوت الروح ولا تغادره، فبعيدة عن اليومى هى ، وقصيّة عن العادى والمألوف . إنها لغة أخرى لحيزٍ محتجب ومغترب عن مألوف الكلام . مع ذلك ، فإن التبرير الفنى لا يلغى المسافة التقليدية ، ولا يسمح بلقاء موعود بين الكاتب والقارىء . يظل إدوار الخراط ، رغم جهده الإبداعى ، صانعاً للكلام ، يصنع قولاً يبعد القارىء ويضع بينهما مسافة ، أى أنه يصنع المسافة فى صنع القول ، لكأنه يكتب لقارىء يسكن فيه ويساكنه ، تاركاً القارىء يتطلع مبهوراً إلى أسلوب لا يصله . وإذا كان الأرسوزى يقول سراً : «فى البدء كانت الكلمة» ، ويتعلم الكلمة ثم يخلقها ، فإنّ إدوار الخراط يعلن فى أسلوبه : «فى البدء كانت المسافة» ، فيكتب لقارىء يؤمن بالسحر والساحر ، تاركاً القارىء العادى يتعلم فى قادم الأيام . والمسألة هنا تدور بيْن التحررّ والقيد ، ولغة النثر نفى للقيد اللغوى المتوارث ، الذى يحجب الواقع ويذكرّ بلغة الكهّان .

وربما تشير أسلوبية الخراط إلى المفارقة التى تسكن الكاتب ، حتى إن كان عدواً للمرتبة ومقاتلاً فى سبيل عالم تعمه المساواة . فى استهلاله لرواية (أم سعد) يكشف غسان كنفانى عن احترامه العميق لأم سعد ، التى تقاتل سعياً وراء رغيف لا تخذله الكرامة ، بل إن غسان يعترف راضياً بالدروس الأخلاقية والمعنوية والوطنية التى تعلمها من هذه المرأة البسيطة . مع ذلك ؛ فإن غسان عندما يكتب ، مستلهماً تجربة أم سعد ، فإنه يكتب بلغة المدارس الأدبية المسيطرة ، لا بلغة أم سعد . يكتب وفقاً لقواعد النحو والصرف والإنشاء التى تواضعت عليها المدارس والجامعات الرسمية ، لكأنه يكتب عن أم سعد بلغة يعرفها الناقد الأدبى أكثر مما تعرفها أم سعد . ولعل هذه المفارقة تكشف الفرق بين لغة الشعب الطليقة ولغة المدارس المقيدّة ، وتخبر عن أصول فلسفة تعليمية مسيطرة تباعد بين قواعد اللغة وأحوال الحياة اليومية . لا يصدر استبداد المثقف عن هالة المرتبة بقدر ما يصدر عن فلسفة تعليمية تنتج المرتبة فى إعادة إنتاج الفروق الاجتماعية .

الاستبداد والفن الملاذ :

الحديث عن الاستبداد حديث عن الحرية ، ولكن بشكل آخر . ووجود الظواهر المتناقضة يعادل وجود الصراع القائم بينها لا أكثر . وهذا الأمر يجعل الكتابة المتحررة تشتق عناصرها من واقع الصراع مع ما هو مختلف عنها ؛ ويدفعها إلى طرح إشكالية كتابية جديدة . تكون الحرية فيها عنصراً داخلياً فى علاقات الكتابة جميعها . فليس المطلوب كتابة تدافع عن موضوع الحرية ، كما لو كانت علاقة خارجية ، إنما المطلوب ممارسة الحرية فى الكتابة . ولعل الفراق بين الموضوع وممارسته هو الذى أنتج المفارقة المأساوية التى سكنت «الواقعية الاشتراكية » . فلقد حاولت تلك الواقعية الدفاع عن الحرية وهى مرتهنة إلى جملة من الأقانيم الساكنة ، التى تعقل الحرية قبل أن تطلقها ، والتى تمثّلت فى تجريد شكلانى يحتضن ثلاثة عناصر جاهزة : الصراع الطبقى ، البطل الإيجابى ، والنهاية المتفائلة . وكانت بذلك تئد الفن وهى تظن أنها تبعثه ، ناسية أن وجود الفن يساوى الوجود الحر للفن ؛ أى تمرده على التعاليم الثابتة جميعها . وبهذا المعنى ، لم يكن «أدب الواقعية

الاشتراكية» سلطوياً فى مضمونه ـ خدمة طبقة مسيطرة - إنما كان سلطوياً فى منظوره الأدبى العام .

وقد يبدو ، ظاهرياً ، أن مفهوم حرية الفن «أى الفن» يرتبط بالشكل ويقتصر على التجريب الشكلى ، غير أن الأمر يتجاوز الشكل ويصل مباشرة إلى الموضوعية التاريخية للعمل الفنى ، إذ لا يمكن لهذا العمل أن يحتضن علاقات الواقع إلا إذا كان متحرراً من كل مرجع معيارى ، سياسياً كان أو أيديولوجياً ، لأن الفن لا يتحددّ بما أراد أن يكون بل بالموضوعية التى يقولها . ولذلك فإن مفهوم الحرية يُحيل إلى الحقل المعرفى وموضوعية المعرفة قبل أن يشير إلى مقوله سياسية . فالفن لا يقول الحقيقة إلا إن كان حراً . ولا يكون فناً إلا إن قال الحقيقة . ولذلك فإن تاريخ الفن العظيم هو تاريخ صراعه ضد عوالم الاستبداد . وحقيقة الأمر ، أن تاريخ الفن هو تاريخ تكوّن بوصفه موضوعاً مستقلا يحمل اسم الفن . فالسلطات المستبدة ، قديماً وحديثاً ، تُرجع أشكال الكتابة كلها إلى كهنوت سلطوى . تذوب اللغة والشعر والفقه والقانون والرسوم فى هواء السلطة ، ويظل مرجع كل عنصر خارجاً عنه مقيداً بكهنوت سرمدى أو عارض . وإذا كان شوق الإنسان السرمدى التحوّل من موضوع غُفْل ومبهم إلى ذاتية مستقلة ، فإن نزوع الفنون الانتقال من قول تابع إلى قول أصيل ، قول تنسجه علاقات الفن بدون قسر خارجى . يدور الأمر بين الواحد والمتعدد ، الواحد قامع فى سكونه وساكن فى قوله ، والمتعدد مرن ومتغيرّ ويعشق التجربة لأنه يكره الثبات .

تتسم الكتابة السلطوية بصوت أحادى يضع ذاته فوق الأزمنة . صوت كامل لا يحتمل التأويل وتعددية القراءة ولا يقبل بالحركة . فالحركة تغير والكامل لا يقبل بالتغيير . وزمن الكامل يعدم كل الأزمنة والمستقبل أول من يقع عليه الإعدام . وبما أن الظواهر تتعرّف بنقائضها ، فإن وجود الكامل يستدعى وجود الناقص ، بدءا بالتلميذ «الذى لا عقل له» وصولاً إلى قارىء عام جدير بالتلقين والاستظهار . تحددّ علاقة الكامل بالناقص شكل اللغة بينهما . فتكون لغة شفافة لا قتام فيها ، لأن الكامل لا يقبل بالاجتهاد والاحتمال . وفى هذا كله يقول الكامل المفترض واقعه ، فيكون سرمدياً لأنه أفضل العوالم ، ويقول أيضا إن الكتابة الكاملة تثبّت الواقع القائم ولا توحى بإمكانية وجود واقع مختلف . وهذا ما يجعل المتخيل ، فى المنظور السلطوى ، لعنة وهرطقة .

فى مقابل هذا الخطاب الكهنوتى يقف الفن الأصيل ، يستوى فى ذلك الشعر والمسرحية والرواية واللوحة الفنية والقطعة الموسيقية . . . تقف ممارسة أخرى تعطى قولها فى صور فنية ، يتداخل فيها الواقع بالمتخيل ، وتختلط فيها الأزمنة ، ويظهر فيها الحاضر ويتراءى المستقبل ، فلا مكان للقول المغلق ولا موقع للأزمنة المغلقة . تقف الصورة الفنية غامضة وفيها ما هو قريب من الأحجية . وهى فى هذا الغموض تحاور القارىء وتدعه يستنهض فكره ويبحث عن سؤال . لا تشير الأحجية فى العمل الفنى إلى اللعب ، وإن كان فيها بعض اللعب ، وإنما تشير إلى الطبيعة الحوارية التى لا يكون العمل الفنى موجوداً إلابها . وبفضل هذه الطبيعة يلتقى منتج العمل الفنى بمستقبل (بكسر الباء) عمله ، فيكون العمل موضوعاً لحوار وموضعاً لحوار . يتراجع التلقين وعصا العارف الغليظة ، ويتوّحد الفنان مع قارئه بحثاً عن زمن بديل . ليست أحجية العمل الفنى إلا ذلك الإيحاء الناتج عن ممارسة تسائل الواقع وتقول أكثر مما يقول . وهذا «الأكثر» يحررّ القارىء من زمن الواقع المختصر ويحضه على التفكير بأزمنة أخرى .

يعتمد الخطاب السلطوى على قول أحادى الدلالة ، على استبداد المضمون إن صح القول . وهذا الاستبداد الذى يختصر الواقع إلى بلاغة هو أساس رفض التجريب والتجربة وكل ممارسة عملية مجددة ، فردية كانت أو جماعية . تصبح اللغة مرجع الواقع وضامن الحقيقة ، فالواقع يوجد بقدر ما تسمح له اللغة بالوجود ، والحقيقة تتشكل وفقاً لقواعد اللغة . إن سمات الخطاب الاستبدادى تحددّ الفرق بين البلاغة والشعرية ، إذ الأولى قول ينفى الإنسان ويصادر عقله ، وإذ الثانية قول يعيد الاعتبار إلى العقل والإنسان والرغبة الطليقة .

ويبدو الفن ، برغم عظمته ، مجالاً هشاً للتحررّ . إن كان الفن حرية مرغوبة فما يقمع الفن حققّ رغباته منذ زمن فى آلة أثيلة تدمر الفن والفنان ، لان فاعلية الفن تصدر عن فاعلية من يعترف به .

الهوامش :

١ - أنظر : G. Thomson: **Marxism and poetry**, Lawrance& wishart London. 1975. P. 41.
٢ - المرجع ذاته . ص . ٤٢ .
٣ - انظر : J. Belkhir: **Les Intellectuels et le pouvoir** Eds: Anthropos, Paris, 1981, P. 24.
٤ - المرجع السابق . ص : ٣٢ .
٥ - عبد المجيد زراقط : **الشعر الأموى بين الفن والسلطان** ، دار الباحث ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٢٦ .
٦ - حسن حنفى : **من العقيدة إلى الثورة** ، المجلد الأول ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ص : ٠٠
٧ - خالد زيادة : **كاتب السلطان** ، دار الريس ، لندن ، ١٩٩١ ، ص ٢١٤ .
٨ - فرج فودة : **قبل السقوط** ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص : ١٤٥ .
٩ - **قضايا وشهادات** ، العدد الثالث ، شتاء ١٩٩١ ، قبرص - دمشق ، ص : ٢٤٠ - ٢٤١ .
١٠ - الحسين بن أمير المؤمنين المنصور بالله القاسم بن محمد بن على ، الدار اليمنية ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص : ٦٨ .
١١ - المرجع السابق ص : ٦٩ .
١٢ - انظر : P. Bourdieu : **homo academicus**, Eds: deMinuit, Paris, 1984, p.57.
١٣ - أنظر : J. Belkhir: **l'intellectuel, l'intelligentsia, et les manuels.** Eds: Anthropos,1983, p: 189.
١٤ - انظر : J. Ranciére: **Le maître ignorant.** Eds: Fayard, Paris, 1987, p: 9-20.
١٥ - انظر : P. Freire: **Pédagogie des opprimés,** Maspero, Paris, 1980 p: 50- 57.
١٦ - توفيق الحكيم : **زهرة العمر** ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص : ١١ .
١٧ - ناجى نجيب : **توفيق الحكيم وأسطورة الحضارة** ، دار الهلال ، ١٩٨٧ ، ص : ١٤٩ .
١٨ - زكى الأرسوزى ، **المؤلفات الكاملة** ، المجلد الثانى ، دمشق ، ١٩٧٣ ، ص : ٤١٤ .
١٩ - المرجع السابق . ص : ٤١٥ .
٢٠ - طة حسين ، **حديث الأربعاء** ، الجزء الثالث ، دار المعارف ، القاهرة ، ص : ٥ .
٢١ - المرجع السابق . ص : ٧ .
٢٢ - مصطفى صادق الرافعى : **تحت راية القرآن** ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص : ١٢١ .
٢٣ - إدوار الخراط : **الزمن الآخر** ، دار شهدى ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص : ١٦٤ .

تمثيل التابع
والمحاورون الأنثروبولوجيون

إدوارد و. سعيد*

قدمت هذه الورقة لأول مرة ضمن إطار إحدى جلسات الاجتماع السنوى السادس والثمانين لاتحاد الأنثروبولوجيين الأمريكيين فى شيكاغو فى ٢١ نوفمبر ١٩٨٧ ، وذلك بناء على دعوة من الأستاذة الدكتورة كاثرين فيرديرى الأستاذة بجامعة جونز هوبكنز التى أدين لها بالكثير من الشكر والعرفان . ولقد كان عنوان الجلسة «محاورو الأنثروبولوجيا : إدوارد سعيد وتمثيلات التابع » ورأسها ونظمها الأستاذ الدكتور ويليام روزبيرى (من نيوسكول) و طلال أسد (من هل) اللذان اشتركا فى المناقشة أيضاً . وقد اشترك فى المناقشة الأستاذ الدكتور آن ستولر وريتشارد فوكس وريناتو روزالدو وبول رينبو . وأود أن أعبر عن عميق امتنانى لما أبدوه جميعهم من تعليقات وملاحظات قمت بإدخال بعضها فى هدوء فى النص المنقح . وهناك أيضا عدد من الملاحظات التى تفضلت الأستاذة الدكتورة ليلى أبو لغد بإبدائها ، كما أود أن أعرب عن امتنانى للأستاذة الدكتورة ديبورا بول (ميتشيجان) لما أبدته من مقترحات قيمة

«كريتيكال إنكويرى» ١٥ (شتاء ١٩٨٩)
Critical Inquiry 15 (Winter 1989)

* إدوارد سعيد هو أستاذ الآداب الإنجليزية والمقارنة بجامعة كولومبيا .
نشر هذا المقال بمجلة كريتيكال انكويرى Critical Inquiry تحت عنوان
Representing the Colonized: Anthropologyes Interlocutors,
وقام بترجمته حازم عزمى المعيد بقسم اللغة الإنجليزية جامعة القاهرة ، فرع بنى سويف .

تنبع المفردات الأربع الرئيسية فى عنوان هذه الملاحظات من مجال مضطرب بعض الشىء وغير مستقر . فعلى سبيل المثال يصعب الآن إنْ لم يكن مستحيلاً أن نتذكر وقتاً من الأوقات لم يتحدث الناس فيه عن وجود أزمة فى التمثيل . وكلما عنى الباحثون بتحليل هذه الأزمة ومناقشتها بدا أصلُ نشأتها أكثر قدماً . إن آراء ميشيل فوكو Michel Foucault تبدو صياغة أكثر إحكاماً ـ ولا أقول أكثر جاذبية ـ للفكرة نفسها التى نجدها فى أعمال مؤرخين أدبيين من أمثال إيرل واسرمان Earl Wasserman وإريك أويرباخ Erich Auerbach وم . هـ . أبرامز M. H. Abrams ، هذه الفكرة التى تقول إنه مع تصدع الصورة الكلاسية للاتفاق الجماعى فى الرأى فقدت الكلمة مصداقيتها بوصفها وسيطا شفافاً يتبدى من خلاله سرّ الذات . وفى المقابل برزت اللغة جوهراً معتماً غامضاً وإنْ اتصف بتجريد غريب ، ومن ثم صارت اللغة منذ ذلك الحين موضوعاً للدرس الفقهى . واستعصت على أى محاولة لتمثيل الواقع على نحو يرتكز على المحاكاة ، وأخذت فى العمل على تحييد هذه المحاولات .

ففى عصر نيتشه Nietzche وماركس Marxوفرويد Freud لم تقتصر التحديات التى تواجهها محاولات تمثيل الواقع على الوعى بالأشكال والأعراف اللغوية ، بل صار لزاماً عليها أيضاً أن تواجه ضغوطاً من قبل قوى أخرى تجاوز حدود الذات والقدرة البشرية ، بل تجاوز الحدود الثقافية أيضاً ، وأعنى بهذا قوى الطبقة ، واللا وعى ، والنوع ، والعرق والبنية . أما عمّا أحدثته هذه القوى من تحولات فى مفاهيمنا القديمة فحدّث ولا حرج ، إذ إنّ تلك الماهيات التى كانت فى الماضى تدخل ضمن نطاق الثوابت ، كالمؤلف والنص والمحسوسات ، صارت اليوم من قبيل الأشياء التى لا يمكن الإدلاء برأىٍ قاطعٍ فيها . إن تمثيل أحد الأشخاص أو حتى تمثيل شىء ما قد صار من قبيل المحاولات الشاقة التى تتسم بالتعقيد والصعوبة البالغين . أمّا التكهن بنتائج هذه المحاولة على نحو قاطع وحاسم فيكاد أنْ يكون ضرباً من ضروب المستحيل .

أمّا فكرة التابع أو المُستَعْمَر The Colonized،وهى ثانية المفردات الأربع الرئيسية ، فهى الأخرى لا تبرأ من تذبذب المفهوم . فقبل الحرب العالمية الثانية كانت الكلمة تدل على سكان العالم غير الغربى ، غير الأوروبى ، هؤلاء الذين تمكن الأوروبيون من إخضاعهم لسيطرتهم فضلاً عن احتلال أراضيهم .

ومن هنا نرى أن ألبرت ميمى Albert Memmi يضع المُستعِمر (بضم الميم الأولى وكسر الثانية) والمُستعمَر (بضم الميم الأولى وفتح الثانية) فى عالم فريد من نوعهِ له قوانينه وأوضاعه الخاصة به ، فى حين نرى فرانز فانون Frantz Fanon فى كتابه (معذبو الأرض) The Wretched of the Earth يتحدث عن المدينة المحتلة بوصفها مقسّمة إلى شطرين منفصلين لا يتواصلان مع بعضهما البعض إلا عبر منطق العنف والعنف المضاد . وعندما صارت أفكار ألفريد سوفى Alfred Sauvy عن العوالم الثلاثة جزءاً من المؤسسة الاجتماعية ، سواء على مستوى التنظير أو التطبيق ، أضحى مصطلح «التابع» مرادفاً لمصطلح «العالم الثالث» .

بيد أنّ الوجود الاستعمارى للقوى الغربية ظل قائماً فى مناطق عديدة من أفريقيا وآسيا اللتين استقل الكثير من بلدانها فى فترة الحرب العالمية الثانية تقريباً . ذلك أنّ فكرة «التابع» لم تكن جزئية تاريخية انتهت مع حصول الدّول المحتلة على حق السيادة القومية ، بل هى فئة يصنف تحتها سكان الدول حديثة الاستقلال ، مثلهم فى ذلك مثل رعايا المناطق التى لا زالت مستعمرة من الأوروبيين الذين استقروا فيها . وهكذا قدر للعنصرية أن تظل قوة كبيرة لها آثارها المدمرة فى الحروب الاستعمارية قبيحة الوجه ، وفى داخل أنظمة الحكم المتسلطة . ولذلك حملت تجربة الاحتلال الكثير من المعانى لعدد غير قليل من المناطق والشعوب التى لم يكن لرحيل الشرطى الأبيض وإنزال آخر علم أوروبى ــ وأنا هنا أعيد صياغة ما قاله فانون ـ أثر فى إنهاء تبعيتها للغرب وتحررها من سلطانه . ذلك أن الوقوع فى شباك الاحتلال كان قدراً آثاره مزمنة ونتائجه ظالمة إلى حد بعيد ، خصوصاً بعد الحصول على الاستقلال القومى . وهكذا تشكل واقع التابع من خليط من الفقر والاعتماد على الغير والتخلف والعديد من أمراض السلطة والفساد ، بالإضافة طبعاً إلى بعض الإنجازات الملحوظة فى مجالات الحروب ومحو الأمية والتنمية الاقتصادية . لقد تمكن

التابعون من تحرير أنفسهم على أحد المستويات ، ولكنهم على مستوى آخر ظلوا ضحايا لماضيهم .

وبعيداً عن دلالات الأسى تجاه الذات وخضوعها المطلق ، فإنّ مفهوم «التابع» قد اتسع ليحتوى نوعياتٍ أخرى من البشر مثل النساء والطبقات المغلوبة على أمرها والأقليات القومية ، بل حتى أصحاب التخصصات الأكاديمية الفرعية أو الهامشية . وسرعان ما صيغت حول مفهوم «التابع» العديد من الألفاظ والعبارات التى تؤكد كلها هامشية تلك الفئة من البشر وثانويتها ، فهم على حد تصوير ف . س . نايبول V.S. Naipaul الساخر أناسٌ قُدِّر لهم أن يكتفوا باستخدام التليفون دون أن يخترعوه قط . وهكذا ظلت مكانة «التابعين» دائماً هامشية قوامها الاعتماد على الغير ، وظل الجميع على نظرتهم إليهم باعتبارهم شعوبا متخلفة أو على أفضل تقدير نامية يحكمها مستعمر يفوقها علماً وقوة ، فهو مركز الكون بالنسبة لها بوصفه السيد المطلق ذا اليد العليا لا ينازعه فى ذلك منازع . وبعبارة أخرى فإنّ العالم قد ظلّ على ما كان عليه من انقسام إلى سادة وتابعين ، فإذا كان تصنيف الإنسان الأدنى قد اتسع ليشمل نوعيات جديدة من البشر داخل إطار عصر جديد ، فما هذا إلا دليل جديد على سوء حظ ذلك الإنسان التعس ، إذ صار انطباق صفة «التابع» على أحد الأشخاص يعنى بالضرورة انتماءه إلى العديد من الماهيات المختلفة ، تلك الماهيات التى تنتمى بدورها إلى بقاع وأزمنة مختلفة ومتفرقة ، وإنْ اشتركت جميعها فى واقع واحد ألا وهو واقع الدونية .

أما بالنسبة للأنثروبولوجيا بوصفها تصنيفاً (أو مقولة) فأظنها فى غير حاجة إلى مثلى لكى يضيف جديداً إلى ما كُتب أو قيل عن الأزمة الراهنة التى يعانيها هذا العلم أو على الأقل تعانيها بعض فروعه . وبشكل عام يمكننا هنا أن نشير إلى اتجاهين فى هذا المبحث ، أحدهما هو ذلك الاتجاه الذى تولد عن مجال الآراء العلمية خلال العشرين عاماً الماضية تقريباً ، وهو الاتجاه الذى يدعو إلى الوعى بدور المؤسسة الاستعمارية الغربية فى توجيه مسار دراسة المجتمعات «البدائية» وتصويرها ، تلك المجتمعات غير الغربية والتى دونها تقدماً . ولقد تمثل هذا الدور الاستعمارى فى محاولة استغلال الغرب لتلك المجتمعات واتكالها عليه . فضلاً عن اضطهاد الفلاحين والتلاعب بأقدار تلك الشعوب ومحاولة توجيه سياساتها ، بحيث تخدم فى ذلك الأغراض التوسعية الغربية . وسرعان ما أثمر هذا الوعى العديد من الدراسات الأنثروبولوجية الماركسية أو المناهضة للإمبريالية ، وهو ما تجده على سبيل المثال فى أعمال إريك ولف Eric Wolf وفى دراسة وليام روزبيرى William Roseberry (القهوة والرأسمالية فى الأنديز الفنزويلية) Coffee and Capitalism in the Venezeulan Andes ودراسة جون ناش June Nash (نحن نأكل المناجم والمناجم تأكلنا) We Eat the Mines and the Mines Eat us ودراسة ميكائيل توسيج Michael Taussig المسمَّاة (الشيطان وصنمية السلع فى أمريكا الجنوبية) The Devil and Commodity Fetish-ism in South America بالإضافة إلى العديد من الدراسات الأخرى . ولقد واكب هذه الحركة المضادة العديد من الدراسات الأنثروبولوجية الأنثوية ، وذلك على نحو يدعو إلى الإعجاب ، ونذكر منها هنا على سبيل المثال دراسة إميلى مارتن (المرأة فى الجسد) The Woman in the body ودراسة ليلى أبو لغد Lila Abu - Lughod (العواطف المحجبة) Veiled Sentiments ، كما واكب هذه الحركة أيضاً بعض الدراسات فى الأنثروبولوجيا التاريخية ، مثال عليها كتاب ريتشارد فوكس Richard Fox (أُسود البنجاب) Lions of the Punjab ، بالإضافة إلى أعمال أخرى تتصل بالصراع السياسى المعاصر : جين كوماروف Jean Comaroff (جسد القوة وروح المقاومة) Body of Power, Spirit of Resistance والأنثروبولوجيا الأمريكية (انظر على سبيل المثال دراسات سوزان هاردنج Susan Harding عن التطرف الدينى ، بالإضافة إلى الدراسات الأنثروبولوجية ذات الاتجاه الرافض المتشكك ، وانظر دراسة شيلتون دافيز Shelton Davis (ضحايا المعجزة) Victims of the Miracle) .

أما الاتجاه الرئيسى الثانى فيتمثل فى أنثروبولوجيا ما بعد الحداثة Postmodern Anthropology وهو الاتجاه الذى يضم بشكل عام الدارسين المتأثرين بالنظرية الأدبية ، أو على نحو أكثر دقة واضعى النظريات الحديثة فى مجالات الكتابة والخطاب وأنماط السلطة ، من أمثال فوكو Foucault ورولان

بارت Roland Barthes وكليفورد جيرتز Clifford Geertz وجاك ديريدا Jacques Derrida وهايدن وايت Hayden White . ولشد ما كان تأثرى إذ لم أر سوى نفر قليل من الباحثين الذين أسهموا فى مجموعات الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة مثل (كتابة الثقافة Writing Culture) و (الأنثروبولوجيا منهاجاً للنقد الثقافى) Anthropology as Cultural critique - أقول إننى لم أجد سوى عدد قليل من هؤلاء الباحثين يطالبون صراحة بوضع نهاية للأنثروبولوجيا ، بينما نجد على سبيل المثال أنّ عدداً من الدارسين الأدبيين يوصون بالشىء نفسه بالنسبة لمفهوم الأدب . لكن الذى أثار تعجبى حقا هو أننى لم أجد سوى قلّة من الأنثروبولوجيين الذين تلقى كتاباتهم صدى خارج نطاق أهل التخصص - أقول إننى لم أجد سوى قلةٍ من هؤلاء الباحثين لا يخفون رغبتهم فى أن تكون الأنثروبولوجيا والنصوص الأنثروبولوجية أكثر توجهاً ناحية الأدب والنظرية الأدبية ، من حيث الأسلوب والرؤية ، وفى أن ينفق الأنثروبولوجيون وقتاً أطول فى التفكر فى أمر النصية Textuality بدلاً من إرهاق أذهانهم فى أمر انتقال الصفات عن طريق الأم Matrilineal descent وبحيث تحتل قضايا البويطيقا الثقافية موقعاً حيوياً وأكثر أهمية فى أبحاثهم ، من اعتبارات أخرى من قبيل التنظيم القبلى والاقتصاد الزراعى والتصنيف البدائى .

لكن هذين الاتجاهين يخفقان فى التعبير عن مشاكل أكثر عمقا وخطورة يواجهها علم الأنثروبولوجيا فى وقتنا الحاضر . فإذا تغاضينا عن المناقشات والسجالات العلمية المهمة التى تشهدها بعض التخصصات الأنثروبولوجية الفرعية ذات الطبيعة الخاصة ، مثل الدراسات الأنديزية والديانات الهندية ، أقول إنه لو انصرفنا مؤقتاً عن النظر فى هذه الأمور ، فسوف نجد أنّ الباحثين الأنثروبولوجيين من أنصار الاتجاهات الماركسية والمضادة للإمبريالية وما وراء الأنثروبولوجية meta-anthropological من أمثال جيرتز وتوسيج وولف ومارشال شالينز Marshall Shalins وجوهانز فابيان Johannes Fabian وغيرهم ، يعبرون فى أعمالهم الحديثة عن داء متأصل يهدد المكانة الاجتماعية والسياسية لعلم الأنثروبولوجيا كله . وقد يكون مثل هذا الداء من سمات العلوم الإنسانية بمختلف فروعها فى عصرنا الحالى ، ولكنه بالتأكيد أكثر خطورة واستفحالاً بالنسبة لعلم الأنثروبولوجيا . وقد عبّر ريتشارد فوكس عن هذا المعنى فى عبارة موجزة ، إذ قال :

« تبدو الأنثروبولوجيا اليوم من الناحية الفكرية وقد تهددها الخطر نفسه الذى يهدد الأنثروبولوجيين أنفسهم : التحول إلى نوع أكاديمى منقرض . فمن الناحية المهنية يتمثل هذا الخطر فى تناقص فرص العمل المتاحة وانخفاض عدد البرامج الدراسية فى الجامعة ، وقلة الدعم الموجّه لخدمة البحوث الأنثروبولوجية إلى غير ذلك من مظاهر التدهور التى طرأت على المكانة المهنية للمشتغلين بالبحث الأنثروبولوجى . أمّا الخطر الفكرى فينبع من داخل التخصص نفسه ، إذ ها نحن أمام خلاف بين وجهتى نظر فى مسألة الثقافة [وهما اللتان يعرفهما فوكس بالمادية الثقافية Cultural materialism وعلم الثقافة Culturology] لنكتشف أنّ بينهما من الخصائص المشتركة ما يزيد عن الحد وأن أوجه الخلاف بينهما أقل من اللازم » .

وإنّه لمن قبيل الأمور المثيرة والثرية بالمعانى ، أنّ كتاب فوكس الشهير (أُسُود البنجاب) Lions of The punjab الذى سُقتُ منه هذه العبارات يتفق مع باحثين آخرين تعرضوا بالدراسة والتشخيص لـ «مرض العصر» الذى تعانى منه الأنثروبولوجيا - ذلك أنه بالفعل مرض فيما أعتقد - أقول إنّ فوكس يتفق مع هؤلاء الباحثين أمثال شيرى أورتنر Sherry Ortner فى أنّ البديل الناجع يتمثل فى استخلاص وسائل التطبيق من التطبيق الفعلى ذاته ، بحيث يدعم هذا البديل ذخيرة من المفاهيم مثل فرض السيطرة Hegemony إعادة الإنتاج الاجتماعى Social reproduction والأيديولوجيا ، وهى مفاهيم مقتبسة من باحثين آخرين غير أنثروبولوجيين أمثال أنتونيو جرامشى Antonio Gramsci وريموند ويليامز Raymond Williams وآلان تورين Alain Touraine وبيير بورديو . ومع هذا يظّل الانطباع بأن هناك تأثيراً عميقاً للصيغة الإنهاكية Paradigm - exhaustion التى أشار إليها كون Kuhn والتى تبدو ملحة ، وهو ما يُنْذِر فى اعتقادى بعواقب

شديدة الخطر بالنسبة لمكانة الأنثروبولوجيا بوصفها حقلاً من حقول المعرفة .

وأظن أيضاً أنه يوجد فى وقتنا الحالى مخاوف (لها أسبابها المقنعة) من أن أنثروبولوجيى اليوم لم يعد بإمكانهم أن يمارسوا أنشطتهم السابقة بالسهولة نفسها فى الأماكن التى كانت إبان العصر الاستعمارى حقلاً خصباً لتجاربهم . وفى هذا بلا شك تحدّ سياسى للإثنوجرافيا فى مناطق كان الأنثروبولوجى فيها حتى عهد غير بعيد متمتعاً بنفوذ لا بأس به . لقد تباينت ردود الأفعال تجاه ذلك الوضع الجديد ، ففى حين لاذ البعض بالسياسات النصية أخذ فريق آخر يستخدم العنف الناتج عن المجال بوصفه موضوعاً من موضوعات نظرية ما بعد الحداثة Postmodern Theory، فى حين نجد فريقاً ثالثاً يستخدم الخطاب الأنثروبولوجى لكى يقيم عليه نماذج لما يطرأ على المجتمع من تغييرات وتحولات . على أننا لا نجد فى أىٍّ من هذه التوجهات الثلاثة النبرة المتفائلة نفسها بخصوص مستقبل الحقل الأنثروبولوجى ، التى نجدها فيما كتبه العلماء المسهمون فى كتاب(إعادة اختراع الأنثروبولوجيا)-Reinvent ing Anthropology الذى كتبه دِلّ هايمز Dell Hymes هى النبرة التى نجدها أيضاً فى كتاب ستانلى دايموند -Stanley Di amond المهم (البحث عن البدائية) In Search of the Primitive ، وكلا المرجعين من الكتب التى صدرت منذ جيل أكاديمى مضى .

وأخيراً نصل إلى كلمة «المحاورين» . وهنا أيضاً أجدنى فى دهشة من مدى عدم ثبات مفهوم «المحاور» ، بحيث نجد أنّ دلالة الكلمة قد انقسمت على نحو محزن إلى معنيين مختلفين تمام الاختلاف . فمن ناحية نجد أنّ للكلمة أصداء يرجع أصلها إلى مرحلة الصراع الاستعمارى حينما كان المستعمرون (بضم الميم الأولى وكسر الثانية) يبحثون عن «مفاوض مقبول» -inter locuteur Valable بينما استمر المستعمرون (بضم الميم الأولى وفتح الثانية) فى بحثهم اليائس عن حلٍّ لمشكلتهم حتى وجدوا أنّ كل محاولاتهم للتوافق مع التصنيفات التى وضعتها السلطات الاستعمارية هى محاولات محكوم عليها بالفشل ، ومن ثم وصلوا إلى الإيمان بأنّ الحل العسكرى وحده هو الذى سيجبر باريس ولندن على التعامل معهم بشكل جدى بوصفهم محاورين لهم مصداقيتهم . وهكذا كان المحاور فى ظل المشهد الاستعمارى أحد أمرين لا ثالث لهما ؛ فهو إمّا أن يكون شخصاً طيعاً ومهادناً - ينتمى إلى تلك الفئة التى كان الفرنسيون فى الجزائر يسمونها «المنظور» evolué أو « المميز » notableأو القائد Caid (ولقد أطلقت جبهة التحرير تسمية -beni wewé أو عبد الرجل الأبيض على الذين ينتمون إلى تلك الفئة) ، أمّا الخيار الثانى فيتمثل فى أن يكون المحاور أيضا هو المثقف الوطنى الذى تحدَّث عنه فانون ، والذى كان يرفض مجرد الحوار ، مؤمناً أنّ الهجوم السريع والعنيف فى بعض الأحيان هو نوع الحوار الوحيد الذى يمكن إجراؤه مع القوى الاستعمارية .

أما المعنى الثانى لكلمة «محاور» فلا يحمل مثل تلك الإيحاءات السياسية ، إذ يكاد ينبع كلية من بيئة أكاديمية صرف ، ولا أقول بيئة نظرية ، وهو على هذا الأساس يوحى بجو التجربة المعملية بكل ما فيه من تعقيم ، وهدوء ، وضبط للمؤثرات . وفى هذا السياق يصبح المحاور شخصاً تم العثور عليه ، وهو يثير جلبة أمام الباب محدثاً إزعاجاً شديداً ، لا يتناسب مع الهدوء الذى يتصف به العلم أو التخصص ، ومن ثم يضطر أهل المعرفة أن يسمحوا له بالدخول لكى يتفاوضوا معه ، شريطة أن يقوم حارس البوابة بتفتيشه أولاً ليتم التأكد من عدم حيازته لأى مسدسات أو أحجار . أمّا نتاج عملية الترويض تلك فيذكرنا أيما تذكير بالعديد من المفاهيم النظرية المشابهة التى حازت شهرة ورواجا كبيرين ، مثل مقولات باختين عن التعدد الحوارى Dialogism والتعدد المتباين Heteroglossia أو ماذكره جورجن هابرماس Jurgen Habermas عن الموقف المثالى للكلام -Ideal speech Situa tion والصورة التى رسمها ريتشارد رورتى Richard Rortyفى نهاية كتابه (الفلسفة ومرآة الطبيعة) Philosophy and the Mirror of Nature والتى نرى فيها مجموعة الفلاسفة وهم يتحاورون فى همّة ونشاط داخل حجرة صالون أنيقة ومجهزة بكل سبل الراحة . وإذا كان هذا الوصف للمحاور يبدو كاريكاتورياً إلى حدٍّ ما ، فإنه على الأقل يصور ما يصيب هذا المحاور من مسخ وفقدان للذات حينما يُطلب منه أن يتعاون مع

الآخرين ، وأن يندمج معهم بوصفه شرطاً أساسياً للاعتراف بهذا المحاور والدخول فى حوار معه . إنّ ما أبغى قوله هنا إن مثل ذلك المحاور لا يعدو فى حقيقته أن يكون كائناً معملياً تم غسله وتعقيمه بعناية ، حتى إذا ما وقع له ذلك استحال شخصاً آخر لا تربطه بالقضية الأساسية التى جاء لكى يعرضها ويدافع عنها سوى وشائج لا يُسمح لها بالتعبير عن نفسها ، ومن ثم فقدتْ صورتها الحقيقية وصارت مسخاً مزيفاً . فلم يكن أحدٌ فى بادىء الأمر يعير التفاتاً لمثل تلك الكائنات الهامشية كالنساء والشرقيين والزنوج «والسكان المحليين» الآخرين ، حتى إذا ما تمكنوا من إحداث الجلبة المناسبة بدأ الآخرون فى النظر فى أمرهم وسمحوا لهم بالدخول ، إذا جاز هذا التعبير . أمّا قبل ذلك فقد كان الإهمال والتجاهل نصيبهم بشكل أو بآخر ، مثل الخدم فى الروايات الإنجليزية التى كتبت فى القرن التاسع عشر ، فهم دائماً «موجودون» ولكن لا أحد يعبأ بوجودهم اللهم إلا بوصفهم جزءاً مفيداً من أجزاء المنظر . لذا فإنّ تحويل مثل هذه النوعية من البشر إلى موضوعات صالحة للمناقشة أو مجالا للبحث والدراسة يستلزم تغييرهم بشكل جوهرى وحاسم إلى نوعية مختلفة تمام الاختلاف ، وهنا تكمن المفارقة .

وعند هذه النقطة أتوقف لكى أردّ على أحد الانتقادات التى طالما وجهت إلىّ والتى كنت دائماً أتوق للرد عليها ، وأعنى بها ما يقال عن أنّ محاولاتى لتعريف ما يقدمه الآخرون من أتباع أوروبا لا تتعدى كونها شكلاً من أشكال الهجوم السلبى الذى لا يهدف إلى تقديم منهج أو طريقة معرفية جديدة ، بل يكتفى بالتعبير عن السخط واليأس من إمكانية التعامل على نحو جاد مع الثقافات الأخرى . والواقع أن هذه الانتقادات مرتبطة بمناقشته من قضايا فيما تقدم من صفحات . لذا ، وعلى الرغم من أننى لا أنوى الآن أنْ أقارع من انتقدونى حجةً بحجة ، سأحاول فيما يلى الرد على هذه المزاعم على نحو يتصل فكريا بالموضوع الذى نحن بصدده الآن .

حينما وضعت كتابى (الاستشراق) Orientalism كان الهدف الذى وضعته نصب عينى هو أن أقدم منهجاً نقدياً مضاداً ، بحيث لا يقتصر هذا المنهج على محاربة أهداف الاستشراق بوصفه مجالا له محاوره المتصلة بالاقتصاد السياسى ، بل بحيث يمتد هذا الهجوم إلى السياق الاجتماعى الثقافى الذى يسمح بوجود الخطاب الاستشراقى ويدعم فرصه فى البقاء والاستمرارية .

إن الاستشراق ، وما يرتبط به من نظريات معرفية وأنماط للخطاب ومناهج هى من قبيل الأشياء التى لا يمكن معاملتها معاملة الأشياء المادية مثل الأحذية ، فنرقعها عندما تبلى ، ثم نتخلص منها ونستبدل بها أخرى جديدة حينما يجور عليها الزمن فتصبح غير قابلة للإصلاح .

ذلك أنّ الاستشراق بما له من كبرياء إرشيفى فى عراقته ، وسلطة تنبع من داخل المؤسسة الاجتماعية ، واستمرارية ذات سلطة أبوية ، يجب أن يؤخذ مأخذ الجد؛لأن هذه الصفات فى مجموعها تمثل نظرة إلى العالم ذات ثقل سياسى كبير بحيث لا يمكن طرحها جانباً ، كما يحدث أحياناً مع بعض المعارف الإبستمولوجية . ومن هنا فإنّ الاستشراق فى مفهومى بنية Structure نشأت وترعرعت فى معمعة السياق الإمبريالى ، بحيث عبّرت هذه البنية عن الجناح المهيمن فى هذا السياق ، فأخذت تدعمه بتوسيع مجاله ، ليس فقط بوصفه ضرباً من ضروب البحث العلمى ، بل أيضا باعتباره ضربا من الأيديولوجيا المؤيدة لهذا السياق . بيد أنّ الاستشراق قد تمكن من التعمية على هذا السياق وراء ما ساقه من مصطلحات علمية وجمالية . وهذه هى بعينها الأشياء التى حاولت أن أكشف النقاب عنها . فضلاً عن الفرضية التى طرحتها ، القائلة بأنه لا يخلو فرع من فروع العلوم أو الإبستمولوجيا أو أىّ بنية من أبنية المعرفة أو المؤسسات الاجتماعية ، أقول لا يخلو شىء من هذا القبيل من أثرٍ للعوامل الاجتماعية الثقافية والتاريخية والسياسية ؛ وهى عوامل تكسب كل حقبة من حقب الزمن طابعها الفريد المتميز .

لذلك يمكن القول هنا إنّ كل إعادة التقييم النظرية والمنطقية التى سقتها فيما تقدم ، تحاول جاهدة أن تبحث عن وسيلة للخروج من دائرة هذا الواقع الشائك . ففى محاولة للبحث عن استراتيجيات نصّية عبقرية تفاديا للهجمات الكاسحة التى تتعرض لها السلطة الإثنوجرافية من قبل فابيان Fabian وطلال أسد Talal Asad وجيرار ليكلير Gerard Leclerc نجد أنّ

هذه الاستراتيجيات قد وصلت إلى طريقة تقوم من خلالها بزحزحة الشق الأنثروبولوجى إلى الماضى بعد أنْ يأست من تفادى ما به من تداخلات ، وأرهقها ما وجدته عليه من صراعات قائمة لنقل إنها تبنت رد فعل استيطيقى أو جمالى ، وتفسيرات زائدة عن الحد . أما الاتجاه الثانى - وهو الذى سنسميه هنا برد الفعل البراجماتى - فيركز بشكل أو بآخر على التطبيق فى حد ذاته ، كما لو كان التطبيق جزءاً من الواقع لا يعكر صفوه الوسطاءُ والمصالحُ والمنازعاتُ ، سواء السياسى منها أو الفلسفى .

أما فى كتابى (الاستشراق) ، فلم أجد فى نفسى الرغبة فى اللجوء إلى أحد هذين الخيارين غير الجماليين . ولعل ما كان يحول بينى وبين ذلك ، هو ذلك الشك الراديكالى الذى يراودنى تجاه النظريات الطنانة والنزعات الإبستمولوجية الخالصة ، ولم أكن بقادر على أن أُسْلِم نفسى كلية للرأى الذى يقول إن النقطة الأرشميدية قد وجدت خارج حدود السياقات التى كنت أصفها ، وانه من الممكن العثور على منهج تفسيرى شامل يتحرك فى تحرر تام من الظروف التاريخية المادية نفسها التى نبع منها الاستشراق ، واستمدَّ منها قدرته على الاستمرارية .

لذا فقد أثار اهتمامى على وجه خاص أن الأنثروبولوجيين ، لا المؤرخين على سبيل المثال ، هم الذين كانوا فى طليعة مَنْ رفض قبول تلك الحقيقة القاسية التى لافكاك منها والتى كان جيامباتيستا فيكو Giambattista Vico أول مَنْ صاغها على نحو مفحم ومقنع . وفى رأيى أنه نتيجة لأن الأنثروبولوجيا فى المقام الأول قد نشأت وتشكلت تاريخيا خلال الفترة التى شهدت المواجهة الإثنوجرافية بين المراقب الأوروبى المهيمن والساكن الأصلى غير الأوروبى ذى المنزلة الأدنى الذى يقطن عالماً بعيداً - أقول إنه نتيجة لهذا فإنّ أنثروبولوجيى أواخر القرن العشرين يجيبون من يشك فى مكانة تلك اللحظة من لحظات القوة والإمكانية بقولهم :«على الأقل هيأ لنا لحظة أخرى » ، على أننى سوف أعود واستفيض فى هذا فيما بعد .

وسوف يستمر هذا المنحى الاستطرادى لبعض الوقت ، حينما أعود مرة أخرى للحديث عما يبدو لى أمراً ناتجاً عنه ، وأعنى بهذا إشكالية المراقب التى لم تنل حقها من التحليل والدراسة من جانب التيارات الأنثروبولوجية المنقحة الوارد ذكرها فيما تقدم . وهذا ما يتبدى على نحو خاص فى أعمال هؤلاء العلماء الأنثروبولوجيين ذوى الأفكار التجديدية من أمثال ساهلينز Sahlins فى كتابه (جزر التاريخ) Islands of History وولف فى كتابه (أوروبا والناس الذين لا تاريخ لهم) Europe and the people without History . ولكم يبدو هذا الصمت مدوياً . على الأقل بالنسبة لى ، إذ ما عليك سوى أن تنظر إلى تلك الصفحات العديدة وقد ملأتها فرضيات عميقة ومعقدة ، على نحو بالغ الإحكام ، تتضمنها أعمال باحثين فى ما وراء النظرية ، أو أعمال ساهلينز وولف ، أقول إنه ما عليك سوى أن تفعل هذا حتى تبدأ فجأة فى إدراك كيف يمكن لصوت مؤثر وقوى ذى توجه استطلاعى وعباره أنيقة وواعية أن يتحدث عن كل الأشياء ، فيحللها ويجمع عنها الأدلة ، فيخرج عنها بنظريات ويتفكر فى أمرها - كل ذلك دون أن يتحدث عن نفسه هو . فأسئلة من قبيل «من يتكلم ؟» «ولأى سبب ؟» «ومع من ؟» هى كلها أسئلة لا نسمعها هنا ، فإذا حدث ذلك لأىّ سبب من الأسباب فإنها تكون حينئذ إلى حد كبير أمراً من أمور «الخيار الاستراتيجى» وذلك على حد تعبير جيمس كليفورد James Clifford عن السلطة الإثنوجرافية . أما تواريخ «الآخرين» وتقاليدهم ومجتمعاتهم ونصوصهم فلا ينظر إليها إلاّ باعتبارها أحد أمرين ، فهى إمّا أن تكون رد فعل لمبادرة غربية - ومن ثم فهى بالتالى سلبية واتكالية - أو أنْ تكون بعضاً من فروع الثقافة التى يختص بها فى الأساس أبناءُ الصفوةِ من «السكان الأصليين» . على أننى سوف أقف عند هذا الحد بالنسبة لتلك النقطة ، إذ أرغب هنا فى العودة لسبر أغوار المجال الذى يحيط بحديثنا هنا .

ولعلّكم قد خمنتم مما تقدم أنه لا يمكن لنا أن نجد دلالة جوهرية أو ثابتةً للكلمات الأربع : «التمثيل» و«التابع» و«الأنثروبولوجيا» و«محاوريها» ، فهى كلمات تبدو حائرة بين عدة معان محتملة أو فى بعض الأحيان تنقسم إلى معنيين منفصلين . إلاّ أن أشدَّ ما يلفت النظر بالنسبة للطريقة التى نجدها عليها هو بالطبع حقيقة تأثرها على نحو لافكاك منه بعدة قيود وضغوط - وهى أشياء لا يمكن تجاهلها . فمهما حاولنا أن نستخدم الأيديولوجيا بعنف ، فلن يمكننا انتزاع كلمات

«التمثيل» و«الأنثروبولوجيا» و«التابع» من المشهد الذى تلتصق به . ذلك أننا حينئذ لن نجد أنفسنا فقط فى صراع مع الجو الدلالى المتقلب الذى تستحضره تلك الكلمات ، بل سنجد أنفسنا أيضا قد عدنا فى الحال إلى العالم الراهن ، حيث سنحدد ونتمركز فى السياق الثقافى الذى يشهد إجراء العمل الأنثروبولوجى ، هذا إذا لم ينته المطاف بنا فى عالم الأنثروبولوجيا نفسه .

ولطالما بدا لى مفهوم «الدنيوية»Worldliness مفهوماً مفيداً ؛ ذلك لأنه يحمل فى طياته معنيين : أولها فكرة العالم الدنيوى فى مقابل المفهوم المضاد وهو العالم الآخر ؛ وثانيهما هو ذلك المعنى الذى توحى به الكلمات الفرنسية mondanite على أساس أن الدنيوية ضرب من ضروب اللياقة الاجتماعية التى تتصف ببعض الحكمة ، حينما يكون المرء رجلاً مجرباً خبر الدنيا وعركته الحياة . ومن هنا فإنّ الأنثروبولوجيا والدنيوية «بكلا معنييهما» يحتاج كلاهما للآخر . فالتشتت الجغرافى والاكتشاف الدنيوى والجهود المضنية لاستعادة التواريخ السرية أو المخبوئة فى النفس كلها خصائص تطبع البحث الإثنوجرافى بطابع الحيوية الدنيوية التى تتصف بصراحة ووضوح لاشك فيهما . لكن الأنثروبولوجيا بمالها من سلطة وصرامة منهجية وخرائط سلالية ونظم وصاية ومصداقية قد تراكم لديها حتى الآن أنواع كثيرة من الخطاب والشفرات وتقاليد التطبيق ،حتى تحول هذا كله الآن إلى أنماط عدة «للأنثروبولوجية» . وواقع الأمر أنه لم يعد للبراءة محل فى حديثنا اليوم . فإذا كنا نشك أن طريقة العمل السائدة فى التخصصات العلمية جميعاً تعزل الباحث المتخصص وتخدره ، فإننا بذلك نقرر حقيقة تنطبق على كل أنواع الدنيوية العلمية ، وليست الأنثربولوجيا استثناء فى هذا الأمر .

والأمر فى الأنثروبولوجيا يشبه ما يجرى فى مجال الأدب المقارن الذى اشتغل به ، لأن الأنثروبولوجيا تقوم فى أساسها على حقيقة المغايرة والاختلاف ، على ذلك المعين الوافر من كل ما هو غريب أو أجنبى ، أو على حد عبارة جيرارد مانلى هوبكنز Gerard Manly Hopkins « الانتعاش الداخلى » ولقد اكتسبت هاتان الكلمتان «الاختلاف والمغايرة » حتى الآن عدداً من الخصائص الطلسمية السحرية . ذلك أنه يبدو صعبا بل مستحيلا ألا يدهش المرء لما يتمتعان به من طبيعة سحرية إن لم تكن ميتافيزيقية ؛ تلك الطبيعة التى جعلتهما أكثر ملائمة لأغراض الفلاسفة والأنثروبولوجيين والمنظرين الأدبيين وعلماء الاجتماع ، يفعلون بهما ما يشاءون.من عمليات غريبة محيّرة . لكن الأمر المذهل بخصوص «الاختلاف والمغايرة» يتمثل بشكل عام فى الطريقة التى يخضعان بها لمؤثرات السياق التاريخى والدنيوى . فالحديث عن الآخر فى الولايات المتحدة الآن أمر مختلف تمام الاختلاف بالنسبة للأنثروبولوجى الأمريكى عن نظيره الهندى أو الفنزويلى مثلاً . ولقد ذهب جورجن جولت Jurgen Golte فى مقاله التأملى عن «أنثروبولوجيا الغزو» The Anthropology of conquest إلى القول بأن الأنثروبولوجيا غير الأمريكية برغم مالها من طبيعة محلية « تتصل على نحو حميم بالإمبريالية » ، فكم هى ضخمة وطاغية تلك القوة العالمية التى تشع من الحاضرة العالمية العظيمة . ومن ثم فإنه يمكن لنا القول إن العمل الأنثروبولوجى فى الولايات المتحدة لا يعنى فقط إجراء الأبحاث العلمية عن «المغايرة» و«الاختلاف» فى بلد مترامى الأطراف ، بل يعنى أيضاً أن يقوم الباحث بدراسته مركزا على الموقع فى دولة ذات قوة ونفوذ هائلين تلعب دوراً مهماً فى العالم بوصفها قوة عظمى . وهكذا فإن تقديس «الاختلاف والمغايرة » والاحتفاء بهما على نحو محموم يبدو اتجاها سيء التأثير . ذلك أن مثل هذ الاتجاه لا يعنى فقط ما أسماه جوناثان فريدمان Jonathan Friedman بـ «إضفاء الأبهة على الأنثروبولوجيا» حيث تتعرض المجتمعات لعمليات «التثقيف» Culturization والتنصيص Textualizationدون اعتبار للسياسة أو التاريخ ، بل يعنى أيضاً تملك العالم وترجمته من خلال عملية يصعب التمييز بينها وبين عملية تكوين الإمبراطورية ، وذلك بالرغم من كل ما تدعيه هذه العملية من نسبية ، وخبرة فنية وإخلاص ابستمولوجى . وإذ أصوغ عباراتى على هذا النحو العنيف ، فإنما أعبرّ عن عجب مصدره أن كل ما قرأته عن الأنثروبولوجيا والابستمولوجيا والنصّية والمغايرة ـ وهى قراءات تمتد من الأنثروبولوجيا إلى التاريخ إلى النظرية الأدبية ـ أقول لا يأتى على أى ذكر للتدخلات الأمريكية الامبريالية باعتبارها أحد العوامل التى تؤثر فى المناقشات التنظيرية . وقد يقول قائل هنا إننى قد ربطت بين

الأنثروبولوجيا وفكرة الامبراطورية على نحو ظالم ومتعسف . وأردّ على هذا القائل بسؤال عن كيف ـ وأنا هنا أعنى الكيفية فعلاً ـ ومتى كان هناك انفصال بينهما . ولا أظننى أعرف متى وقع هذا الانفصال على افتراض أنه وقع فعلاً . لذا فبدلاً من أنْ نفترض وقوع هذا الانفصال دعونا الآن ننظر ما إذا كان موضوع الإمبراطورية مازال مهما للأنثروبولوجى الأمريكى ولنا جميعاً بوصفنا مثقفين ومفكرين .

إنّ الواقع يبعث على الحزن والأسى ، فحقيقة الأمر أنّ لدينا فعلاً أطماعاً عالمية واسعة وهو ما نعمل بالفعل من أجل تحقيقه . فلدينا جيوش مسلّحة وجيوش أخرى من العلماء والباحثين المكلفين بمهام سياسية وعسكرية وأيديولوجية . انظروا مثلا إلى المقولة التالية التى توضح على نحو تام العلاقة التى تربط بين السياسة الخارجية و«الآخر» :

واجهت إدارة الدفاع Department of Defense فى السنوات الأخيرة العديد من المشكلات التى تتطلب العون والمساعدة من جانب العلوم السلوكية والاجتماعية . . . فلم تعد مهمة القوات المسلحة الآن تقتصر على القتال والحرب بل جاوزت ذلك الآن إلى مهام : إحلال السلام وتقديم المساعدات العسكرية و«حرب الأفكار» . . . إلخ . . وهذه المهام كلها تتطلب تفهماً لطبيعة السكان الحضريين والريفيين الذين يتعامل معهم أفراد جيشنا ــ سواء كان هذا فى ميدان القتال أو فى ميدان السلام ، فنحن فى حاجة إلى معلومات عن معتقدات الشعوب فى مختلف بلدان العالم ، وعن قيمهم ، وأهدافهم ومنظماتهم السياسية والدينية والاقتصادية ، وأثر التغيرات المختلفة وعمليات التطور على نظمهم السوسيوثقافية . . . وإليكم الآن بعض النقاط التى تتطلب الاهتمام ، بوصفها عوامل فى استراتيجية بحثية تهدف لخدمة مؤسساتنا العسكرية . المهام الأولية للبحث :

(١) طرق ونظريات العلوم الاجتماعية والسلوكية فى البلدان الأجنبية والتدريب عليها . . .

(٢) برامج لتدريب علماء الاجتماع الأجانب . . .

(٣) أبحاث فى العلوم الاجتماعية يقوم بها علماء محليون مستقلون . . .

(٤) تكليف عدد من الدراسات العليا الأمريكية الكبرى فى مجال العلوم الاجتماعية ببعض المهام فى المراكز الموجودة فى المناطق الأجنبية . . .

(٧) إجراء العديد من الدراسات المتمركزة فى الولايات المتحدة والتى تعمل على الاستفادة من المعلومات التى يجمعها الباحثون عبر البحار ، الذين تدعمهم هيئات غير عسكرية . ويجب أن يتم تطوير المعلومات والمصادر وطرق التحليل ، بحيث يمكن استخدام المعلومات التى تم جمعها لأغراض معينة فى أغراض أخرى إضافية . . .

(٨) التعاون مع البرامج الدراسية الأخرى فى الولايات المتحدة وخارجها ، بحيث يدعم هذا على نحو دائم إمكانية حصول أفراد هيئة الدفاع على المصادر الأكاديمية والفكرية فى «العالم الحر» .

من نافلة القول هنا إن النظام الإمبريالى الذى يغطى شبكة واسعة من الدول ذات الوصاية والدول العميلة ، بالإضافة إلى شبكة مخابرات لها من الثراء والقوة ما لم يسبق لجهاز امتلاكه من قبل ـ أقول إنّ هذا النظام لا يغطى كل شىء فى المجتمع الأمريكى . فصحيحٌ أنّ وسائل الإعلام مشبعة للغاية بالمادة الأيديولوجية ، لكن من الصحيح أيضاً أنّ ليس كل الوسائل الإعلامية بها القدر نفسه من التشبع . فعلينا أن نعمل جهدنا كله لكى ندرك الفروق بين الأشياء ونميز بينها ، ولكن علينا أيضاً ألاّ نغفل عن حقيقة مهمة ؛ هى أن ما ألحقته الولايات المتحدة من ضرر بالعالم كان شديداً وكبيراً ، لم يكن هذا الضرر نتيجة فعال ريجان واحد ، أو اثنين من عينة كيرباتريك ، بل إن هذا يعتمد بشكل كبير على الخطاب الثقافى وصناعة المعلومات ، وعلى إنتاج النص ونشره ، والنصية . وفى عبارة موجزة ، نقول إن هذا لا يرجع إلى الثقافة بمفهومها الأنثروبولوجى العام ، على النحو الذى تدرس وتحلل به الثقافة والنصية فى دراسات البويطيقا ، فالأمر كله راجع إلى ثقافتنا نحن .

المصالح المادّية فى ثقافتنا التى يتهددها الخطر مصالح كبيرة للغاية وباهظة التكلفة . وهى لا تقتصر فقط على مسائل الحرب والسلام - ذلك أنكَ لو تمكنت من إخضاع العالم غير الأوربى ووضعته فى موضع التابع الأدنى ، فسيكون من السهل حينئذ أن تقدم على غزوه ثم تحييده - بل إنها تتجاوز ذلك إلى مسائل أخرى كالمخصصات الاقتصادية والأولويات السياسية وعلاقات السيادة وعدم المساواة على وجه الخصوص . ورغم أننا لم نعد فى عالم ثلاثة أرباعه مجهول ومتخلف ، فلم نتمكن حتى اليوم من أن يكون لنا أسلوب قوى يرتكز على شىء أكثر عدلاً وأقل قهراً من نظرية السيادة المحتومة ، التى تكاد كل الأيديولوجيات الثقافية أن تشترك فى تأييدها . ويتضح ذلك الإحساس بالتفوق الحضارى - وأنا هنا أستشهد بحالة نمطية أصدق دلالة على هذا الذى يتضح فى الهجوم الضارى الذى شنته النيويورك تايمز على « على مرزوى » لاجترائه بوصفه أفريقياً على تقديم سلسلة أفلام عن الأفارقة ، فكأنه إذا صُوّرت أفريقيا على نحو إيجابى باعتبارها منطقة استفادت من حركة التحديث الحضارى الذى أتى تاريخياً مع الاستعمار ، فإنّ هذا يعد أمراً مقبولاً . أمّا إذا صوّر الأفارقة على أنهم مازالوا يعانون تحت نير الإمبراطورية ، فإن هذا التصوير يجب أن يوضع فى حجمه مصوراً أفريقيا بوصفها كياناً أدنى يزداد تخلفاً منذ أن رحل الرجل الأبيض . ولم يعدم كتابنا الكلمات فى التعبير عن هذا المعنى . والمثال على ذلك باسكال بروكنر Pas-cal Bruckner (دموع الرجل الأبيض) Teers of the white Man وروايات ف . س نيبول والكتابات الصحفية لكونور كروز أوبريان Conor Cruise O'Brien تجاه ما تفعله الولايات المتحدة فى بقية أنحاء العالم . إن علينا بوصفنا مواطنين ومثقفين أمريكيين مسئولية ، وهى مسئولية لا يخفف من وطأتها قولنا إن الاتحاد السوفيتى أسوأ .

فهناك حقيقة لدينا ، لا يوجد لها شبيه فى الاتحاد السوفيتى ، وأعنى بذلك مسئوليتنا عن تلك البلاد ومالها من حلفاء ، وهو ما يستتبع بالضرورة قدرتنا على التأثير عليها . ومن ثم فقد وجب علينا أن نراعى ضمائرنا حينما نلاحظ تلك الطريقة التى حلت بها الولايات المتحدة محل الإمبراطوريات العظمى السابقة بوصفها قوة خارجية مهيمنة ، وهو ما يتمثل الآن على أوضح صورة فى أمريكا الوسطى واللاتينية ، بالإضافة إلى الشرق الأوسط وأفريقيا وآسيا .

ولا أحسبنى أبالغ إذا قلت إن النظرة الأمينة النزيهة لهذا السجل الحافل بالأحداث ستنبىء عن تاريخ غير مشرف ، هذا بالطبع إذا سلمنا تسليماً لا يقبل المناقشة بأحقيتنا فى اتباع سياسة شبه منظمة هدفها التأثير على الدول الأخرى وبسط سلطاننا عليها ، هذه الدول التى يفترض أنها تمثل أهمية قصوى للمصالح الأمنية الأمريكية . فمنذ الحرب العالمية الثانية تدخلت أمريكا عسكرياً فى كل قارة من قارات العالم ، أما نحن المواطنين العاديين فكل ما شرعنا فى إدراكه الآن هو حجم تلك التدخلات وما شابها من تعقيد بالغ وتعدد هائل فى الأشكال التى اتخذتها ، بالإضافة إلى ما مثلته حينئذ من استثمار قوى . وكما أنّه لا يوجد محل للشك فى وقوع هذه التدخلات ، فمن المؤكد أيضاً أنها فى مجموعها تمثل صورة الإمبراطورية بوصفها وسيلة للحياة ، على حد تعبير ويليام ابلمان ويليامز William Appleman Williams . ومن ثم فإن تكشف الحقائق كل يوم بخصوص « إيران جيت » ليس سوى جزء من تلك السلسلة المعقدة من التدخلات ، وإنْ وجبت الإشارة هنا إلى أنّ التغطية الإعلامية وسيل الآراء الذى واكبها لم يلتفتا بصورة كافية إلى حقيقة مهمة ، هى أن سياساتنا فى إيران وأمريكا اللاتينية تعد سياسات إمبريالية صرفاً ، سواء اتصلت هذه السياسات بمحاولات البحث عن منفذ إلى صفوف «المعتدلين» الإيرانيين أو اتصل هذا بتقديم المساعدة لثوار الكونترا - الذين يحاربون دفاعاً عن الحرية - بغية إسقاط الحكومة المنتخبة فى نيكاراجوا والتى تتمتع بالشرعية القانونية .

ولأننى لا أرغب فى الوقوف طويلاً عند هذا الجانب الواضح تماماً من السياسة الأمريكية ، فإننى لن أبدأ فى استعراض وقائع معينة ، ولن أستغرق فى مناقشة لا طائل منها كى أعرّف هذه السياسات . وحتى إذا حذونا حذو الكثيرين ، فدفعنا بأنّ السياسة الخارجية الأمريكية هى فى المقام الأول سياسة قائمة على حب الغير وتهدف فى إخلاص إلى إعلاء شأن أهداف سامية كالحرية والديموقراطية - حتى إذا سلمنا بهذا كله فإنّ كثيراً من الشك والريبة سيحجبان هذا الرأى . ألا يبدو هذا فى ظاهره

ترديداً لما زعمته أممٌ أخرى من قبلنا مثل فرنسا وبريطانيا وإسبانيا والبرتغال وهولندا وألمانيا ، وألا نكون حينئذ ، من منطلق السيادة والقوة ، قد اعتبرنا أنفسنا براء من المغامرات الإمبريالية المشبوهة التى سبقتنا . وذلك من خلال الإشارة إلى إنجازاتنا الثقافية العظيمة ، وما نتمتع به من رخاء ، بالإضافة إلى معارفنا الإبستمولوجية والنظرية . ويبقى سؤال آخر : هل هناك افتراض من جانبنا أن قدرنا هو أن نسود العالم ونحكمه ، وهو دور منحناه لأنفسنا فى مرحلة ما بوصفه جزءاً من مهمتنا فى السعى لاستكشاف البريّة ؟

- ٢ -

وفى إيجاز ، فإنّ ما يواجهنا الآن على الساحة القومية داخل إطار الرؤية الاستعمارية الشاملة هو ذلك السؤال العميق المتعلق بعلاقتنا بالآخرين ؛ وهو سؤال قلق وباعث على القلق فى آن . فنحن فى حاجة شديدة لإدراك كنه علاقتنا بغيرنا من الحضارات والدول . بما تمثله من اختلاف فى التاريخ ، والتجربة ، والتقاليد ، والشعوب ، والمصائر . لكن مكمن الصعوبة فى هذا الأمر أنه لا توجد فرصة لرؤية العلاقات بين الحضارات خارج إطار الأمر الواقع ؛ خارج إطار العلاقات غير المتكافئة بين القوى الاستعمارية وغيرها من القوى غير الاستعمارية ؛ خارج إطار العلاقات بين الذات والآخر بكل ما تمثله من مغايرة واختلاف . فالنظر إلى الأمر من زاوية أخرى خارج هذا الإطار سيتيح للمرء تميزاً إبستمولوجياً يمكّنه من الحكم على هذه العلاقات وتقييمها وتفسيرها فى حرية واستقلالية ، وبمنأى عما يحدد هذه العلاقات القائمة من مصالح وعواطف وارتباطات . فنحن إذا فكرنا فى أمر الارتباطات القائمة بين الولايات المتحدة وغيرها من باقى أقطار العالم فلن يشمل حديثنا حينئذ سوى تلك الارتباطات ذاتها دون أن يتعداها إلى ما يقع خارج إطارها أو يجاوزها من مفاهيم . ومن هذا المنطق فحرى بنا ، بوصفنا مشتغلين بالعلوم الإنسانية ، ونقاداً ، أن نتفهم دور الولايات المتحدة فى عالم الأمم والقوى ، بحيث تنبع نظرتنا من داخل الواقع باعتبارنا مشاركين فيه لا مراقبين محايدين يرتشفون فى أناة وروية من رحيق العقول ، كما فعل أوليفر جولد سميث Oliver Goldsmith على حد التعبير الرائع الذى وصفه به ييتس Yeats .

أمّا الآن ، فلا مجال للشك فى أن ما هو على الساحة المعاصرة فى مجال الأنثروبولوجياالأوروبية والأمريكية يعكس على نحو غير صحى العديد من علامات الاستفهام ودلائل التورط . فتاريخ ذلك النشاط الحضارى فى أوروبا والولايات المتحدة يحمل فى مكوناته الأساسية تلك العلاقة غير المتكافئة الّتى تنهض على القوة بين نموذج الإثنوجرافى/المراقب القادم من الغرب والمجتمع غير الغربى ، وهو مجتمع بدائى أو على الأقل مختلف ، ومن المؤكد أنه أضعف وأقل تقدماً . وقد تمكن روديارد كيبلنج Rudyard Kipling فى (كيم) Kim من استنباط المغزى السياسى لهذه العلاقة وهو ما يتجسد فى صدق وأمانة فنيين مجاوزين لما هو عادى من خلال شخصية الكولونيل كريتون Creighton وهو باحث إثنوجرافى مكلّف بإجراء مسح شامل للهند ، وهو فى الوقت ذاته رئيس المخابرات فيها ، تلك اللعبة الكبيرة المزعومة التى ينتمى لها الشاب كيم . ونحن إذا تأملنا ما أتى به الغرب حديثاً من دراسات أنثروبولوجية، فسوف نجد أنها تستدعى تلك النبوءة الروائية الإشكالية وتقمعها فى آن . ففى أعمال المحدثين من المنظرين نجد جهوداً مضنية لتخطى ذلك التناقض الصعب ، ولا أقول المُعْجز ، بين واقع سياسى مبنى على القوة ورغبة إنسانية علمية صادقة لفهم الآخر وتفهمه على نحو هرمنيوطيقى قائم على الشعور بالتعاطف ، وذلك من خلال أشكال لا تتوسل بمنطق القوة .

أمّا نجاح هذه الجهود أو إخفاقها، فيبدو أقل إثارة للاهتمام من حقيقة واحدة بعينها . وأعنى بهذا أن ما يميز هذه الجهود وما يؤكد إمكانية وجودها هو ذلك الوعى بالمشهد الاستعمارى . وهو نوع من الإدراك الذى يأتى على خجل واستحياء ، وإنْ حاول التخفى والتنكر . وهو فى نهاية الأمر إدراك طاغ لا فكاك منه . فأنا ، فى الواقع ، لا أعرف أى طريقة أخرى لفهم العالم من داخل نطاق حضارتنا (وهى بالمناسبة حضارة ذات تاريخ طويل حافل بالإفناء والدمج) دون الوصول إلى فهم الصراع الإمبريالى نفسه ، ويمكننى القول إن هذه حقيقة حضارية ذات أهمية سياسية وتفسيرية كبيرة ، لأنها

هى العامل الأساسى فى تحديد مفاهيم كـ المغايرة Otherness والاختلاف Difference بل هى إلى حد كبير الشرط الذى يسمح بتجسّد هذه المفاهيم . وهى مفاهيم تبدو فى ظروف أخرى بالغة التجريد وبلا أىّ أساس . وهكذا تستمر المشكلة الحقيقية فى محاضرتنا ، أعنى مشكلة الأنثروبولوجيا بوصفها أحد المشاريع المطروحة ، وعلاقتها بمفهوم الإمبراطورية بوصفه اهتماماً قائماً .

وهكذا ، فإننا حين نعيد الإشكالية الكلامية المركزية إلى نصابها السابق ، كى نخضعها للدراسة والفحص ، فسوف نجد معها أنّ ثلاث قضايا أخرى على الأقل قد تفرعت منها مُطالبةً إيانا بإعادة التمحيص ..أولى هذه القضايا أشرت إليها سابقاً ، وأعنى بها الدور البناء للملاحظ ، ذلك «الأنا» الإثنوجرافى أو الفاعل الذى يبدو وضعه الاجتماعى ومجال عمله وموضوع تحركاته قد تورط على نحو محرج فى تشابك مع العلاقة الإمبريالية ذاتها . أمّا ثانية هذه القضايا فتتمثل فى المكانة الجغرافية التى تشكل أهميةً حيوية للإثنوجرافى ، على الأقل من الناحية التاريخية . ولقد جرت العادة أن يفضل النقّاد تفضيلاً ملحوظاً الحافز الجغرافى ذا الأهمية الكبرى للبنيات الثقافية فى الغرب ، وذلك احتراماً منهم - أى النقاد - لأهمية العوامل الزمنية . ولكننى أرى هنا أنه ما كان لنموذج الإمبراطورية نفسه ، شأنه فى ذلك شأن الأشكال المتعددة الأخرى للتاريخ الرسمى والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والبنيات القانونية الحديثة ، أقول إنه ما كان لنا أن نعرف مثل هذا النموذج لولا وجود عمليات تخيلية وفلسفية مهمة ، كان من أثرها إنتاج العديد من عمليات الاستحواذ والسيطرة وإعادة ترتيب الفضاءات . وقد وضحت هذه الفكرة فى عدة كتب حديثة وإنْ كانت متفرقة مثل كتاب نيل سميث Neil Smith (التطور المتفاوت) Uneven Development و (قواعد الملكية فى البنغال) Rule of Property for Bengal لرانجات جحا Ranjat Guha وكتاب ألفريد كروسبى Alfred Crosby (الإمبريالية البيئية) Ecological Imperialism ، وكلها أعمال تحاول استكشاف الطريقة التى يخلق القرب والبعد فى المكان من خلالها قوى ديناميكية للغزو والتغيير ، بحيث تلقى هذه القوى بظلها على المحاولات البريئة الزاهدة لتقصى العلاقة بين الذات والآخر . أما فى الإثنوجرافيا فيبرز استعمال القوة المحضة للسيطرة على الشكل الجغرافى . أما القضية الثالثة فتتمثل فى انتشار الأفكار ، حينما تنزع القشرة الخارجية من الأعمال البحثية ذات النطاق الضيق أو داخل إطار التخصص ، بحيث تنتقل هذه الأعمال من الدائرة الضيقة التى يمثلها الباحثُ وزملاؤه من أهل التخصص إلى دائرة صنع القرار السياسى وتنفيذه ، وأيضاً إلى دائرة نشر بعض التصويرات الإثنوجرافية النشطة باعتبارها صورة إعلامية جماهيرية تدعم السياسة السائدة . وهنا يتبدى سؤال ، ألا وهو : كيف يمكن للأبحاث التى تجرى على ثقافات ومجتمعات وشعوب «أخرى» أو مختلفة فى أمريكا الوسطى وأفريقيا والشرق الأوسط وأجزاء متفرقة من آسيا ، أقول كيف يمكن لمثل هذه الثقافات أن تتطور إلى عمليات ثقافية نشطة قوامها الاتكالية والسيطرة أو التسلط على الآخرين ، بحيث تتصل هذه الثقافات بتلك المجتمعات والشعوب ، فتعوقها أو تساعد على تقدمها .

وهناك دليلان على العلاقة المباشرة بين مجال التخصص الدراسى والسياسات العامة ، حينما تعمل وسائل الإعلام على تشجيع استخدام القوة والقهر ضد المجتمعات المحلية بدلاً من تشجيع التفاهم والتعاطف . وأنا هنا أقصد الشرق الأوسط وأمريكا اللاتينية . ففى الخطاب الجماهيرى يكاد مفهوم «الإرهاب» يرتبط بشكل عام بالإسلام ، وهو الذى لا يستطيع سوى عدد محدود من الناس تفهمه وتعرفُ حضارته . إلا أن السنوات الأخيرة (بعد الثورة الإيرانية وبعد العديد من العمليات المسلحة فى لبنان وفلسطين) قد شهدت تحول هذا الدين إلى صورة مرعبة ومخيفة على يد المناقشات «العلمية» التى دارت حوله . ففى عام ١٩٨٦ ظهر كتابٌ (الإرهاب كيف يمكن للغرب أن ينتصر) :. Terrorism How the West can Win وهو عبارة عن مجموعة مقالاتٌ حررها بنيامين نيتنياهو Benjamin Netanyahu وقد احتوى الكتاب على ثلاث مقالات لثلاثة من المستشرقين المعترف بهم ، وكلهم يجزمون فى ثقة ويقين بأنّ هناك علاقة ما تربط بين الإسلام والإرهاب . أما ما نتج عن ظهور مثل هذه الآراء فقد تمثل فى الموافقة على قصف ليبيا بالقنابل وغيرها من المغامرات المشابهة التى تتم كلها تحت

ستار من المبررات الأخلاقية الفجة ، بعد أن سمع الناس وقرأوا لخبراء لهم وزنهم ، وهم يؤكدون أنّ الإسلام لا يعدو أن يكون ثقافة إرهابية . أما المثال الثانى فيخص المعنى الشائع لكلمة «الهنود» عند استخدامها فى الخطاب الخاص بأمريكا اللاتينية ، خصوصاً حينما يستقر فى الأذهان ذلك الربط بين الهنود والإرهاب (أو بين الهنود بوصفهم شعبا متخلفاً بدائياً متمسكاً بجهله ومعتقداته البالية من ناحية والعنف الذى يتخذ شكلاً طقوسياً من ناحية أخرى) . فالتحليل الشهير الذى وضعه ماريوفارجاس لوسا Mario Vargas Losa للمذبحة الأنديزية للصحفيين البيروفيين (تحقيق فى الأنديز : صحفى أمريكى لاتينى يستكشف الدروس السياسية المستقاة من المذبحة البيروفية Inquest in the Andes: A Latin American Writer Explores the political Lessons of a peruvian Massacre) ـ النيويورك تايمز فى ٣١ يوليو ١٩٨٣ ، يرتكز فى أساسه على الشك فى هنود الأنديز وإمكانية ارتكابهم لمذبحة جماعية دون تفريق أو تمييز . فمقالة فارجاس لوسا مليئة بالعبارات عن الطقوس الهندية ، وعن التخلف والقنوط من إمكانية التغيير . وكل هذه الأفكار تعتمد على السلطة المطلقة للوصف الأنثروبولوجى ، ففى واقع الأمر أن عدداً من الأنثروبولوجيين البيروفيين البارزين كانوا أعضاءً فى اللجنة التى شكلت برئاسة فارجاس لوسا لتقصى الحقائق بشأن المذبحة .

ولا تقتصر أهمية هذه القضايا ى الناحية النظرية بل تتعداها إلى واقع الحياة اليومية . ﺇمبريالية بما تمثله من تسلط على شعوب وأراض عبر البحار رالتى فى تطور دائم بما لها من تواريخ ذات أشكال متعددة ومارسات وسياسات جارية ـ بالإضافة إلى اتجاهات ثقافية مختلفة المشارب . على أنه يوجد الآن فى العالم عددٌ كبيرٌ من الكتابات التى تحمل فرضيات نظرية وعملية متقدة العاطفة ، وتخاطب بها المتخصصين الغربيين فى دراسات المنطقة بجانب الأنثروبولوجيين والمؤرخين . ويعد هذا الجهد لمخاطبة الغرب جزءاً من الجهد ما بعد الاستعمارى لإصلاح ما أفسدته الإمبريالية من تقاليد وتواريخ وثقافات . هذا بالإضافة إلى كون هذا الجهد محاولة للاشتراك على قدم المساواة فى أشكال الخطاب المتعددة الموجودة فى العالم . ويحضرنى الآن كتابات أنور عبد الملك وعبد الله العروى وفى أعمال مجموعة دراسات الاتباع Subaltern studies Group وكتابات س . ل . ر . جيمس C.L.R. James وعلى مزروى Ali Mazrui ، بالإضافة إلى عدة نصوص أخرى متعددة مثل إعلان باربادوى لعام ١٩٧١ (والذى يتهم الأنثروبولوجيين مباشرة بالتطبيقات العلمية المصطنعة والرياء والانتهازية) ، هذا بالإضافة إلى تقرير ، الشمال والجنوب North-South Report ونظام المعلومات العالمى الجديد . غير أن القليل من مثل هذه الكتابات هو الذى يصل إلى حجرات البحث الداخلية . بينما نجد أنّ أثر هذه الدراسات على المناقشات المتخصصة عموما يكاد يكون معدوماً فى المراكز العلمية بالعواصم الكبرى ، فإن المتخصصين الغربيين فى الشؤون الأفريقية يطالعون أعمال الكتاب الأفارقة باعتبارها مجرد مصادر أولية لأبحاثهم ، بينما يعامل متخصصو دراسات الشرق الأوسط النصوص العربية أو الإيرانية بوصفها عينات يستشهدون بها فى أبحاثهم . أما ماعدا ذلك من دراسات قام بها التابعون السابقون وتهدف فى إلحاح إلى الدخول فى حوار فكرى مع الآخر ، فغالباً ما يترك كل هذا مهملاً ودون أن يلتفت إليه أحد .

وفى مثل تلك الأحوال يجب أن نقول إن ذيوع التوصيفات الغامضة والأجناس الأدبية غير واضحة المعالم يعمل فى نهاية الأمر على إسكات أصوات مَنْ يقفون بالخارج ويطالبون بالنظر فى حقوقهم فى الامبراطورية والسيادة . ذلك لأن مثل هذه التعريفات والأجناس ترسم صورة سريعة غير دقيقة لما يقوم به هؤلاء التابعون السابقون . وعلى الرغم من كل الطرق التى حاول البعض بها أن يصور وجهة النظر المحلية ، فإنها لا تقتصر على كونها حقيقة إثنوجرافية فقط . وهى تتعدى كونها بناء هرمينوطيقياً فى شكلها الأولى أو حتى على نحو أساسى ـ أقول إن وجهة النظر المحلية هى إلى حد بعيد شكل منظم ومستمر من أشكال المقاومة المناهضة للأنثروبولوجيا ذاتها علما وتطبيقاً (باعتبارها ممثلة للقوى الخارجية) . فالأنثروبولوجيا هنا ليست نوعاً من أنواع النصية Textuality بل هى فى الغالب عميل مباشر للتسلط السياسى .

وعلى الرغم من هذا ، فقد ظهر العديد من المحاولات المثيرة للاهتمام ، وإنْ اتصفت بالإشكالية الهادفة إلى إقرار

الآثار المتوقعة لهذا الوعى الناشىء عن النشاط الأنثروبولوجى باعتباره نشاطاً مستمراً . فكتاب ريتشارد برايس Richard Price بعنوان (المرة الأولى) First-Time يقوم بدراسة شعب ساراماكا فى سورينام الذي عمل على البقاء والاستمرار ، من خلال نشر معلومات سرية عن ذلك الشيء الذىُ يدعوه هذا الشعب « المرة الأولى » فتتناقله المجموعات . وهكذا فإنّ تلك «المرة الأولى» ـ وهى عبارة عن مجموعة من الوقائع التى حدثت فى القرن الثامن عشر التى أعطت لشعب ساراماكا هويته القومية ـ أقول إنّ تلك المعلومات السريّة تتنقل . وقد تحدد نطاق ذيوعها بهدف حمايتها واقتصارها على أناس معينين دون غيرهم . وهنا نرى أن بيرس يدرك على الفور ما يعنيه هذا الشكل من مقاومة للضغوط الخارجية ، ومن ثم يسجله فى دقة وأناة . إلاّ أنّه يشرع بعد ذلك فى طرح ذلك السؤال الجوهرى «عما إذا كان نشر تلك المعلومات التى تنبع قوتها الرمزية إلى حد كبير من كونها معلومات سرية ـ سيؤدى فى النهاية إلى بطلان المعنى الحقيقى لهذه المعلومات» . وهنا نجده يتوقف قليلاً عند هذه القضايا الأخلاقية المزعجة ثم يشرع فى إذاعة هذه المعلومات السرية فى نهاية الأمر . وفى كتاب جيمس سكوت الشهير (أسلحة الضعفاء : الأشكال اليومية لمقاومة الفلاحين) The weapons of the weak: Everyday Forms of Peasant Resistance نجد مشكلة مشابهة . ذلك أنّ سكوت ينجز عملاً رائعاً حينما يوضح لنا أن الروايات الإثنوجرافية لا تقدر على أن توافينا بـ «تقارير كاملة» عن مقاومة الفلاحين للتعديات الخارجية ، لأن الفلاحين يتبعون استراتيجية منظمة قوامها عدم التعاون مع السلطة (مثل التباطؤ فى المشى والتأخر وعدم إمكان التنبؤ بما سيفعلونه وتفاديهم لأى شكل من أشكال التواصل وغيرها من أنواع الحيل) . وعلى الرغم من أن سكوت يقدم لنا دراسة إمبريقية ونظرية رائعة عن أشكال المقاومة اليومية للسلطة ، إلا أنه على نحو ما ينتقص من قدر المقاومة التى يحترمها ويعجب حينما يكشف للجميع عن أسرار قوتها . وعندما أذكر سكوت وبرايس هنا لا أقصد بأى حال من الأحوال أن أوجّه لهما أى اتهام (بل إننى أقصد العكس تماماً خاصة أن كتبهما كما أشرت ذات قيمة وفائدة جمتين) ذلك أن ما أقصد الإشارة إليه هو التناقضات النظرية التى يواجهها علم الأنثروبولوجيا .

- ٣ -

وكما ذكرت من قبل ، وكما لاحظ كل أنثروبولوجى حاول التأمل فى أمر التحديات النظرية التى تبدو واضحة المعالم الآن بشكل لا يدع مجالاً للشك ـ أقول إننى وجدت أن الأنثروبولوجيا فى الآونة الأخيرة قد لجأت إلى استعارة أشياء كثيرة من المجالات القريبة منها ، كالنظرية الأدبية والتاريخ وغيره . ولعل هذا يتصل جزئياً باتجاه هذه المجالات إلى تجنب القضايا السياسية ، وهذا أمر يمكن أن ندرك أسبابه . فالنظرية الأدبية بوصفها موضوعا للحديث أسهل إلى حد كبير فى التناول من السياسة . بيد أن الكثيرين قد بدأوا ينظرون تدريجيا إلى الأنثروبولوجيا باعتبارها جزءاً من كل تاريخى أكبر وأكثر تعقيداً ، وباعتبارها أكثر ميلاً إلى تأكيد تماسك القوى الغربية وهى حقيقة لم يكن كثيرون يعترفون بها من قبل . وفى الأعمال الأخيرة لجورج ستوكنج George Stocking وكيرتس م . هينسلى Curtis M. Hinsley أصدق مثال على هذا . وهو نفس ما نجده فى الأعمال التى كتبها طلال أسد . وبول ربينو Paul Rabinow وريتشارد فوكس Richard Fox وإنْ اختلفت هذه الأعمال بشكل ملحوظ عن هينسلى وستوكنج . وفى رأيى أن ذلك الاتجاه الجديد يتصل أولاً بذلك الوعى الجديد والأقل فى شكليته والذى بدأنا فى اكتسابه تجاه خطوات فن القصّ narrative ، كما يتصل ذلك الاتجاه فى المقام الثانى بذلك الوعى الأكثر تطوراً بحاجتنا إلى مفاهيم جديدة عن تطبيقات بديلة وملحة ، بحيث تكون هذه التطبيقات ذات سلطان مضاد . وهنا أتوقف لكى أتحدث تفصيلاً عن كل من هذين النوعين من أنواع الوعى .

فلقد اكتسب فن القص فى العلوم الإنسانية والاجتماعية مكانة كبيرة باعتباره نقطة التقاء ثقافية مهمة . فلا يسع أحداً ممن شهدوا العمل المهم الذى قام به ريناتو روزالدو Renato Rosaldo أن ينكر هذه الحقيقة ، كما أنّ دراسة هايدن وايت «التاريخ الشارح» (ما وراء التاريخ) Metahistory قد أسست ذلك المفهوم القائل إن فن القص قد ساده المجاز والأجناس الأدبية ـ كالاستعارة والكناية والمجاز المرسل والتمثيل الكنائى Allegory ـ التى بدورها حكمت بل أفرزت

أكثر المؤرخين الرسميين تأثيراً فى القرن التاسع عشر ، من الذين يفترض أن أعمالهم قد أسهمت فى تقدم المفاهيم الفلسفية و/أو الأيديولوجية ، وهى أعمال استندت بدورها على الحقائق الإمبريقية . لقد طرح وايت جانبا فكرة أسبقية الحقيقى والمثالى فى الأهمية واستبدل بهذا المفهوم الإجراءات القصصية واللغوية الصارمة ذات الشفرات الشكلية العالمية . أما الأمر الذى لا يبدو على وايت الرغبة فى تفسيره ، أو لعله عجز عن ذلك ، فهو ما عبر عنه المؤرخون من احتياج إلى فن القص وقلقهم بشأن هذا الأمر . ومن ذلك أننا نرى جاكوب بورخاردت Jacob Burkhardt وماركس يتوسلان بالبنية القصصية (فى مقابل البنيات الدرامية أو التصويرية) فيطوعانها للتعبير عن مفاهيم مغايرة ، بحيث تبدو هذه البنيات للقارىء وقد شحنت بردود فعل وهموم متباينة . أما المنظرون الآخرون من أمثال فريدريك جيمسون Fredric Jameson وبول ريكور Paul Ricoeur وتزفيتان تودوروف فقد سعوا إلى استكشاف الخصائص الشكلية لفن القص داخل أطر اجتماعية وفلسفية أكثر رحابة من الأطر التى يستخدمها وايت . ذلك أنّ أعمال هؤلاء المنظرين تبين مساحة الفن القصصى ودلالته بالنسبة للحياة الاجتماعية ذاتها فى آن . وهكذا تحول فن القص من نسق أو نموذج شكلى إلى نشاط تتلاقى فيه السياسة والتقاليد والتاريخ والتفسير .

وباعتبار القص من المواضيع التى تناولتها أحدث المناقشات النظرية والأكاديمية ، فقد ترددت داخله أصداء من السياق الإمبريالى . فالحركات الوطنية ، سواء كانت قديمة أو حديثه العهد ، تتشبث بالفن القصصى لكى تستمد منه تنظيم البنية Structuring ولتمثل assimilating أو لتستبعد رواية للتاريخ أو أخرى . ففى كتاب (المجتمعات المتخيلة) Im-agined Communities نجد أن بنديكت أندرسون قد شرح هذا الأمر على نحو جذاب ، وهو الأمر نفسه الذى فعله الكتاب المختلفون الذين أسهموا فى كتاب (اختراع التقاليد) The in-vention of Traditon الذى حرره إريك هوبزباوم Eric Hobsbawm وتيرنس رينجر Terence Ranger ـ فالشرعية والمعيارية القانونية ـ كما تتمثل مثلاً فى المناقشات الأخيرة عن «الإرهاب» و «الأصولية» ـ حظيتابالبدالطولى فى إسباغ الشكل الروائى على بعض الأزمات وحرمان البعض الآخر من هذا الشكل . فإذا نظرت إلى أنواع الحركات السياسية فى أفريقيا أو آسيا على أنها إرهابية ، فإنك بذلك تحرمها من التتابع الروائى narrative consequence . فى حين أنك لو خلعت عليها مكانة معيارية قانونية (كما هو الأمر فى نيكاراجوا وأفغانستان) تكون بذلك قد نسبتها إلى شرعية الرواية الكاملة . ومن هنا فقد حرم شعبنا من حقه فى الحرية ، فكان أن نظم صفوفه وسلح نفسه وشرع فى محاربة المستعمر حتى حصل على حريته ـ أما شعبهم فهو إرهابى شرير يرتكب أفعاله دون مسوغ أو مبرر . وهكذا نرى أن الأقاصيص إما أن تكون مجازة أيديولوجياً وسياسياً أو لا تكون

لكن فن القص كان أيضاً موضعاً لاهتمام الكتابات التى دارت حول ما بعد الحداثة ، وهى كتابات تبدو الآن نظرية إلى أبعد حد ، كما أن الآراء الواردة فيها عن القص تتصل إلى حد كبير بالجدل السياسى القائم . فأطروحة جان فرانسوا ليوتار Jean-Francois Lyotard تتمثل فى أن القصتين العظيمتين الخاصتين بالتحرر والتنوير قد فقدتا الآن قدرتها على إسباغ الشرعية ، وحلت محلها قصص محلية صغيرة Petits recits تتركز فى شرعيتها على الأداء ذاته ، أى قدرة المستخدم على التحايل على الشفرات لكى يتم ما سعى له . وهكذا يبدو الأمر فى النهاية وضعاً ظريفاً يمكن التحكم فيه ، وهو وضع نشأ فى رأى ليوتار نتيجة لأسباب أوروبية خالصة ، فما عليك إذن سوى أن تتأمل القصتين العظيمتين وقد فقدتا سلطانهما . فإذا حاولنا أن نفسر الأمر على نطاق أكثر رحابة ، وذلك بأن ننظر لهذا التحول داخل إطار الديناميكية الإمبريالية ـ أقول إنه لو فعلنا ذلك فسنجد أن ما يقوله ليوتار لا يبدو شرحاً للموقف بل عرضاً من أعراضه المرضية . فهو يفصل ما بعد الحداثة الغربية عن العالم غير الأوروبى وعن النتائج التى أحدثتها الحداثة والتحديث الواردين من أوروبا فى العالم المستعمر . وإذن فإن ما بعد الحداثة ، بما لديها من جماليات الاقتباس والحنين إلى الماضى واللا تمييز ، تظل متحررة من تاريخها ، مما يعنى أن تقسيم العمل الفكرى وتقييد الممارسة داخل حدود مذهبية واضحة وتجريد المعرفة من السياسة ، يمكن أن يمضى بطريقة أو بأخرى .

أما الشيء المذهل فيما يذهب إليه ليوتار ، ولعله أيضا السبب في ذيوع آرائه وانتشارها ، فيتلخص في أنه لا يكتفى بإساءة قراءة التحدى الأكبر الذى يصنع القصص العظيمة وأسباب ما يبدو الآن من فقدانها لسلطانها ، بل نراه يتعدى ذلك فيسىء تصوير ذلك التحدى . فلقد كان من أهم أسباب فقدان تلك القوى لشرعيتها أزمة الحداثة التى غرقت أو تجمدت فى نوع من المفارقة التأملية ، التى ترجع بدورها إلى أسباب شتى ، لعل من أهمها ظهور عدد من «الآخرين» فى أوروبا على نحو مثير للانزعاج . ولم يكن مصدر هؤلاء الآخرين سوى النطاق الإمبريالى . ففى أعمال إليوت وكونراد ومان وبروست وولف وباوند ولورنس وجويس ، نجد أن عوامل التبدل والاختلاف ترتبط على نحو منظم بظهور الغرباء ، سواء كان هؤلاء الغرباء نساء أو سكاناً محليين أو أناساً ذوى سلوك جنسى غريب ، فهم يظهرون فجأة لكى يتحدوا ويقاوموا ما فى المدن الكبيرة من تاريخ راسخ وأشكال ثابتة وأنماط تفكير . ولم يكن رد الحداثة على هذا التحدى سوى تلك المفارقة الشكلية التى نرى من خلالها صورة ثقافة حائرة لا تستطيع أن تجيب بالإيجاب ، فتقبل التخلى عن نظامها القديم أو الرفض وتتمسك بما لها مهما كانت النتائج . وهكذا ، على نحو ما لاحظه جورج لوكاتش George Lukács عن فكر ثاقب ، فإنّ نوعا من أنواع السلبية الواعية بذاتها والمستغرقة فى التأمل تبدأ فى تشكيل نفسها بحيث تتخذ فى نهاية الأمر تعبيراً مشلولاً عن العجز وقلة الحيلة الاستطيقيين . على سبيل المثال يبدو هذا واضحاً فى نهاية (ممر إلى الهند) Passage to India التى يشير فيها فورستر على نحو يؤكد ما سبق من تاريخ ، إلى الصراع السياسى بين الدكتور عزيز وفيلدنج - الذى يعبر عن إخضاع بريطانيا للهند . بيد أن كلا الرجلين يعجزان عن اتخاذ موقف رافض للاحتلال أو مؤيد له ، ومن ثم فإنّ كل ما يتمكن فورستر من تقديمه هنا حلاً للمشكلة هو شيء من قبيل : لا ، ليس بعد ، ليس هنا .

وفى عبارة موجزة ، فقد وجد الغرب وأوروبا أن عليهما أن يأخذا الآخر مأخذ الجد . وتلك فيما أرى المشكلة التاريخية الأساسية التى تواجه الحداثة . ذلك أن أصوات التابعين المختلفين قد ارتفعت فجأة معبرة عن نفسها فى عبارة قوية بليغة ، حيث كانت الثقافة الأوروبية فيما مضى تعتمد على الصمت والخضوع لإسكاتهم وإخماد أصواتهم . ولعل خير مثال على التحول القادم الأكثر استفحالا الذى أصاب الحداثة هو أن نقابل بين ما كتبه كل من ألبير كامى وفانون عن الجزائر . فالغرب فى رواية (الطاعون) La peste ورواية (الغريب) L'Etranger كائنات بلا أسماء ، لا دور لها سوى أنها خلفية للميتافيزيقا الأوروبية المثقلة بالاحتمالات كما عبر عنها كامى الذى يجب أن نذكر له أنه الكاتب الذى أنكر وجود الأمة الجزائرية فى كتابه Chronique algerienne (وهنا أسأل : هل سيبدو الأمر متكلفا إذا حاولت ان أعقد مقارنة بين كامى وبورديو Bordieu صاحب كتاب (الخطوط الرئيسية لنظرية التطبيق) Outline of a Theory of Practice الذى يبدو واحداً من أكثر النصوص النظرية تأثيراً فى مجال الانثروبولوجيا اليوم ، والّذى لا يرد فيه أى ذكر للاستعمار أو الجزائر أو ما شابه ذلك من أمور ، على الرغم من أنه يتحدث عن الجزائر فى موضع آخر ؛ عموماً فإن أشد ما يلفت الاهتمام هو استبعاد الجزائر من تأملات بورديو التنظيرية والإثنوجرافية) - وعند هذه الجزئية نجد أن فانون يقحم قصة مضادة وطارئة على صورة أوروبا اللاهية "Le Jeu irrésponsable de la belle au bois dormant" . وعلى الرغم من أن عمل فانون يتسم بالمرارة والعنف،إلا أن النقطة الأساسية التى يهدف إليها هى دفع العاصمة الأوروبية للتفكير فى تاريخها باعتباره ملازماً لتاريخ المستعمرات التى استيقظت من الخدر القاسى الذى وقعت فيه إبان السيادة الإمبريالية والذى أصابها بعجز مهين وظالم . وفى عبارة ايميه سيزير Aimé Cesaire فلقد كانت هذه السيادة الإمبريالية « تقاس بفرجار المعاناة » . وهكذا يرى فانون أن الأقاصيص الغربية عن التنوير والتحرير بمفردها دون الالتفات على نحو كاف إلى التجربة الاستعمارية قد بدت نوعاً من أنواع الرياء الفارغ ،ومن ثم ، على حد عبارته ، استحال النصب الإغريقى - اللاتينى رماداً تذروه الرياح . على أننا سنكون قد زيفنا ما فى رؤية فانون الشاملة من جدة وابتكار - وهى رؤية تستند فى ذكاء وبراعة إلى فرضية سيزير فى(مفكرة العودة إلى مسقط الرأس) Cahier d'un retour au pays natal كما تستند - فى الوقت ذاته إلى كتاب لوكاتش (التاريخ والوعى الطبقى) لإحداث التأليف الذى تنشده - أقول إننا سنكون قد

زيفنا هذه الرؤية إذا لم نحذ حذو فانون فنؤكد الجمع بين أوروبا وامبراطوريتها فى تفاعلهما سوياً داخل إطار عملية إنهاء الشكل الاستعمارى . ذلك أن النموذج الذى يسوقه فانون للعالم بعد الإمبريالى يشترك مع سيزير و س. ل. ر. جيمس فى اعتماده على المصير الجمعى للبشرية . يقول سيزير : « ولا يزال على الإنسان أن يتغلب على كل عائق متمركز فى حرارة اندفاعته ، وما من جنس يسيطر على الجمال والذكاء والقوة دون غيره ، فهناك متسع للجميع عند الانتصار » .

وهكذا فما عليك الآن سوى أن تفكر فى الأقاصيص مليا داخل السياق الذى يقدمه تاريخ الإمبريالية ، ذلك التاريخ الذى ظهر الصراع الخفى القائم داخله بين البيض وغير البيض على شكل غنائى فى تلك القصة المضادة الجديدة الأكثر شمولاً ، التى تخص التحرير . وهذا فى اعتقادى هو المشهد الكامل لما بعد الحداثة فى عصرنا الحالى الذى لم تتسع نظرة ليوتار لكى تستوعبه على نحو كامل . ومرة أخرى نرى أن التصوير قد صار أمراً مهماً ليس فقط باعتباره مأزقاً أكاديمياً أو نظريا بل أيضاً باعتباره خياراً سياسيا . إذ إن الطريقة التى يصور بها الأنثروبولوجي وضعه العلمى تخضع ـ على أحد المستويات ـ إلى ظروف محلية أو شخصية أو مهنية . بيد أن هذا الأمر فى حقيقته هو جزء من كل شامل ، جزء من مجتمع الفرد الذى يعتمد فى تكونه واتجاهاته على المسببات أو العوائق المضادة التى تتراكم نتيجة لسلسلة كاملة من الاختيارات . فإذا كنا ننوى أن نلوذ باللغة والحديث المنمق عن عجزنا أو قلة حيلتنا أو حيادنا ، فعلينا أن نعد أنفسنا أيضاً لتقبل حقيقة أن هذا الكلام المنمق يعبر عن اتجاه ما فى نهاية الأمر . فالحقيقة أن التصويرات الأنثروبولوجية تتصل بعالم الممثل نفسه بالقدر نفسه الذى تتصل بالشىء أو الشخص موضوع التمثيل .

ولا أظن أن التحدى المضاد للإمبريالية الذى يمثله فانون وسيزير وغيرهما ممن هم على شاكلتهما ، قد قوبل بما يستحق من الاهتمام ، ونحن أخذناهما مأخذ الجد بوصفهما نموذجين أو ممثلين لجهد إنسانى فى العالم المعاصر . وفى الواقع فإن فانون وسيزير ـ وأنا هنا أتحدث عنهما بوصفهما نموذجين ـ يتعاملان بشكل مباشر مع مسألة الهوية والفكر الهوىّ Identitarian Thought ذلك المساهم الخفى فى النظرة الأنثروبولوجية الحالية لمفاهيم «المغايرة والاختلاف». إن ما يطلبه فانون وسيزير من مشايعيهما حتى فى مرحلة الكفاح الساخن هو أن يتخلوا عن الأفكار الجامدة عن الهوية الراسخة والتعريفات التى تكتسب شرعيتها من الثقافة . لقد كانت رسالتهما إلى تلك الشعوب هى : كونوا مختلفين ، فبذلك سيختلف قدركم بوصفكم شعوباً تابعة . ومن هنا فإن الحركات القومية مع كل مالها من ضرورة واضحة قد تلعب دور العدو هى الأخرى . ولا أستطيع أن أقرر ما إذا كان ممكنا بالنسبة للأنثروبولوجيا بما هى عليه أن تتخذ صورة مختلفة ، وأنا هنا أعنى بالاختلاف أن تنسى نفسها فتصبح شيئاً آخر ، أى رد فعل لما فعلته الإمبريالية وأعداؤها من إلقاء للقفازات . ولعل الأنثربولوجيا كما عرفناها لن تتمكن من الاستمرار فى الاتجاه الإمبريالى نفسه دون أن تتحول إلى شريك فى واقع السيادة والسيطرة على الشعوب الأخرى .

أما على الجانب الآخر ، فإن المحاولات الأنثروبولوجية النقدية الحالية لإعادة النظر فى مفهوم الثقافة من الألف إلى الياء تبدو قد أثمرت نوعا مختلفا من الحديث . فإذا أقلعنا عن النظر إلى العلاقة بين الثقافات ومن يتبعونها باعتبارها علاقة تماس تام ، علاقة تزامن وتناظر كاملين ، وإذا بدأنا فى النظر إلى الثقافات باعتبارها كيانات غير مغلقة على نفسها وباعتبارها حدوداً دفاعية بين أنظمة الحكم ، أقول إننا لو فعلنا ذلك فسوف يسفر الأمر عن وضع أكثر إشراقا وتبشيراً بالخير . ومن ثم فإن رؤية الآخرين باعتبارهم مكونين تاريخياً وليس باعتبارهم محددين أنطولوجياً سيؤدى فى نهاية الأمر إلى القضاء على النزعات الاقتصادية التى ننسبها للثقافات ، وأولها ثقافتنا نحن . ومن هذا المنطلق يمكن لنا أن نتصور الثقافات باعتبارها مناطق سيطرة أو مناطق استسلام وتخل ، باعتبارها مناطق للتذكر أو للنسيان ، باعتبارها مناطق قوة أو اتكال على الآخرين ، باعتبارها مناطق مقصورة على أهلها أو مناطق تقوم على التعاون والمشاركة ـ كل هذا فى نطاق تاريخنا العالمى الذى يمثل العنصر الأساسى فى تكويننا . فالنفى والهجرة وتجاوز الحدود هى كلها من قبيل التجارب القادرة على تزويدنا بأشكال قصصية جديدة ، أو (فى عبارة جون برجر John Berger)تزودنا

بطرق جديدة فى السرد . ولا يمكننى هنا أن أقرر ما إذا كانت هذه الحركات الجديدة المبتكرة أقرب إلى طبيعة الأشخاص ذوى الطبيعة المثالية الخاصة من أمثال جان جينيه أوالمؤرخين المتورطين من أمثال بازيل دافيدسون الذى تعدى واجتاز ذهاباً وإياباً الحدود الموضوعة قومياً ، أقول إننى لا أدرى إن كانت مثل هذه الحركات الجديدة أنسب لهؤلاء من الانثروبولوجيين المتخصصين ، بيد أننى على أية حال أرغب فى القول بأن القوة التحريفية التى يمتاز بها هؤلاء الأشخاص تتفق اتفاقاً مذهلا مع الإنسانيات والعلوم الاجتماعية فى صراعها الدؤوب مع ما يشكله نموذج الامبراطورية من مصاعب جمة .

الهوامش :

١ - انظر : Franfz Fanon, **The Wretched of the Earth, trans.** Constance Farrington (New York, 1966) and Albert Memmi, The Colonizer and the Colonized, trans. Howard Greenfield (New York 1965).

٢ - انظر : Carl E. Pletsch. **The Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, circa 1950-1975.** **"Comparative Studies in society and History 23 (Oct. 1981): 565-90.**

انظر أيضا : **Peter Worsley, The Third World (Chicago. 1964).**

٣ - انظر : Fanon **The Wretched of the Earth. p.101.**

٤ - انظر : Eqbal Ahmad. **From Potato sack to Potato Mash: The Contemporary Crisis of the Third World,** Arab Studies Quarterly 2 (Summer 1980): 223-34; Ahmad, 'post Colonial Systems of Power, Arab Studies Quarterly 2 (Fall 1980): 350-63; Ahmad 'The Neo-Fascist State: Notes on the Pathology of Power in the Third World,"Arab Studies Quarterly 3 (Spring 1981): 170-80.

٥ - أنظر : **Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Movement in the Human Sciences,** ed. George E. Marcus and Michael M. J. Fischer (Chicago 1986), and Writing Culture: The poetics and Politics of Ethnography, ed. James Clifford and Marcus (Berkeley and Los Angeles, 1986).

٦ - انظر : Richard Fox, Lions of the Punjap: Culture in the Making (Berkeley and Los Angeles, 1985) p. 186.

٧ - انظر على سبيل المثال : Sherry B. Ortner, **Theory in Anthropology since the Sixties,** comparative studies in Society and History 26 (Jan. 1984): 126-66.

٨ - انظر : **Anthropology and the Colonial Encounter,** ed. Talal Asad (London, 1973); Gerard Leclerc, **Anthropologie et colonialisme.: essai sur L'histoire de l'africanisme** (Paris, 1972), and L'observation de l'homme: une histoire des enquetes sociales (Paris, 1979); Johannes Fabian, Time and the other , How Anthropology Makes its Object (New York, 1983),

٩ - انظر : Ortner, **"Theory in Anthropology since the Sixties,"** pp.144-60.

١٠ - انظر : in Marcus and Fischer, **Anthropology as Cultural Critique** p.9 and thereafter, the emphasis on epistemology is very prominent.

١١ - انظر : James Clifford, **On Ethnographic Authority,** Representations 1 (spring 1983): 142.

١٢ - انظر : Jürgen Golte, **Latin America: The Anthropology of Conquest, in Anthropology: Ancestors and Heirs, ed Stanley Diamond (The Hague, 1980), p. 391.**

١٣ - انظر : Jonathan Friedman, Beyond Otherness or: The Spectacularization of Anthropology, Telos 71 (1987) 161-70.

١٤ - انظر : Defense Science Board, **Report of the Panel on Defense: Social and Behavioral Sciences**

(Williamstown, Mass., 1967).

١٥ - سبق لي أن عالجت هذا الأمر في : Covering islam: How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World (New york, 1981)

انظر أيضا : The MESA Debate: The Scholars, The Media and the Middle East, Journal of Palestine studies 16 (Winter 1987):85-104.

١٦ - انظر : Blaming the Victims: Spurious Scholarship and the Palestinian Question, ed. Edward W. Said and Christopher Hitchens (London, 1988.) pp. 97-158.

١٧ - انظر : Richard Price, First-Time: The Historical Vision of an Afro-American People (Baltimore, 1983). pp. 6, 23.

١٨ - انظر : James C. Scott, Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance (New Haven. Conn., 1985), pp. 278-350.

انظر أيضا : Fred R.Myers "The Politics of Representation: Anthropological Discourse and Australian Aborigines, American Ethnologist 13 (Feb. 1986): 138-53.

١٩ - انظر : George W. Stocking, Jr., Victorian Anthropology (New York, 1987), and Curtis M. Hinsley, Jr., **Savages and Scientists: The Smithsonian institution and the Development of American Anthropology, 1846-1910 (Washington, D. C., 1981).**

٢٠ - انظر : Said, "Permission to Narrate, London Review of Books (16-29 Feb. 1984): 13-17

٢١ - انظر : Jean-François Lyotard : The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi; Theory and History of Literature, vol. 10 (Minneapolis, 1984), pp. 23-53.

٢٢ - انظر : Irene L. Gendzier, Managing Political change: Social Scientists and the Third world (Boulder, Colo., 1985).

٢٣ - انظر : Georg Lukács, History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics, trans. Rodney Livingstone (London, 1971), pp. 126-34.

٢٤ - سوف أعرض لهذه الفرضية على نحو أكثر تفصيلاً في كتابي التالي : **Culture and imperialism (New york. 1989).**

٢٥ - انظر : Albert Camus. Actuelles, III: **Chronique algérienne, 1939- 1958 (Paris, 1958), p.202:**

مهما كان من أمرنا نحو المطالبة العربية ، لكن علينا أن نعترف ، فيما يتعلق بالجزائر ، أن صيغة الاستقلال الوطني صيغة انفعالية أكثر منها واقعية . فلم يكن هنالك دولة جزائرية . ويمكن لليهود والأتراك واليونانيين والإيطاليين والبربر أن يكون لهم الحقوق نفسها في المطالبة بإدارة هذه الدولة من الناحية الافتراضية .

٢٦ - انظر : Fanon, Les Damnes de la terre (Paris, 1976). p. 62.

٢٧ - انظر : Aimé Césaire, **Cahier d'un relour au Pays natal** (Notebook of a Return to the Native Land, The Collected poetry, trans. Clayton Eshleman and Annette Smith (Berkeley and Los Angeles, 1983), pp. 76, 77.

٢٨ - انظر : Ibid.

٢٩ - انظر : Raymond Williams, **Problems in Materialism and Culture:** Selected Essays (London, 1980), pp. 37-47.

الترجمة
والهيمنة الثقافية :

حالة الترجمة الفرنسية / العربية *

ريشار جاكمون

أقدر أتكلم كلمتين إنجليزى
أنا البذرة اللى صمدت
أنا النار اللى قادت
أنا ابن العالم التالت

أغنية « ابن العالم الثالث »
لجونى كليج (مغن من جنوب إفريقيا)

إلى سامية

ليست الترجمة مجرد عملية ثقافية إبداعية يتم من خلالها نقل نص مكتوب بلغة معينة إلى لغة أخرى . فهى ، شأنها فى ذلك شأن أى نشاط إنسانى ، تتم فى سياق اجتماعى وتاريخى محدد يصوغها ويحدد بُنيتها ، مثلما يصوغ ويحدد بنية العمليات الإبداعية الأخرى . وفى حالة الترجمة ، تصبح العملية معقدة بصورة مضاعفة، لأن الأمر يتعلق ، بحكم التعريف ، بلغتين ومن ثم بثقافتين وبمجتمعين . ويترتب على ذلك أنه لابد لاقتصاد سياسى للترجمة من أن يندرج ضمن الإطار العام للاقتصاد السياسى للتبادل الثقافى العلم ، الذى تتبع اتجاهاته الاتجاهات العامة للتجارة الدولية . ولذا فلا غرابة فى أن تدفق تيار الترجمة العالمى هو تدفق شمالى / شمالى بالأساس ، فى حين أن تدفق الترجمة الجنوبى / الجنوبى يكاد يكون منعدماً ، بينما يعد تدفق الترجمة الشمالى / الجنوبى تدفقاً غير متكافىء : إن الهيمنة الثقافية تؤكد ، إلى حد بعيد ، الهيمنة الاقتصادية .

* ترجمة بشير السباعى بالاشتراك مع المؤلف ريشار جاكمون الذى يعمل استاذا للغة والآداب العربية ، ويقوم بالترجمة من العربية إلى الفرنسية .

وهذا الانعدام للتكافؤ يمكن قياسه من زوايا عديدة :

١ — فالترجمات من لغات الجنوب تمثل فى أفضل الأحوال نسبة ١ أو ٢ ٪ من السوق الإجمالية للكتاب المترجم فى الشمال ، فى حين أن نسبة ٩٨ أو ٩٩ ٪ من هذه السوق تتألف ، فى الجنوب ، من كتب مترجمة من لغات الشمال[١] .

٢ — والإنتاج الثقافى الجنوبى الذى يصل إلى الشمال يكاد لا يجد قراءً خارج دوائر ضيقة جداً من المتخصصين والقراء « المعنيين » (بسبب أصولهم الإثنية مثلاً) ، وهو يفترض عملية ترجمة (سواء أكانت ترجمة « فعلية » أو الترجمة الذاتية غير المنظورة التى يقوم بها الكاتب الجنوبى الذى يكتب بلغة شمالية) . وفى المقابل ، فإن الإنتاج الثقافى الشمالى الذى يتلقاه القراء الجنوبيون يعد أوسع نطاقاً بكثير ، سواء أكان يتم هذا التلقى بواسطة الترجمة أم بشكله الأصلى .

٣ — ويترتب على ذلك أنه فى حين أن التأثير العام للإنتاج الثقافى الجنوبى فى الشمال يكاد يكون منعدماً ، فإن تطور اللغات والثقافات الجنوبية كان ومايزال عميق التأثر باللغات وبالثقافات الشمالية المهيمنة التى تتخلل كل الأنشطة الاجتماعية .

ونتيجة للتاريخ الكولونيالى وبعد الكولونيالى ، فإن انعدام التكافؤ هو السمة الرئيسية للعلاقة بين اللغات والثقافات الغربية ولغات وثقافات العالم الثالث ، وهو واقع لابد من أن تكون له آثار جمة على عمليات الترجمة الشمالية / الجنوبية . ولما كانت نظرية الترجمة (وكذلك النظرية الأدبية بوجه عام) قد طورت نفسها على الأساس شبه الوحيد للخبرة اللغوية والثقافية الأوروبية ، فإنها تعتمد على الافتراض الضمنى الذى يذهب إلى وجود علاقة مساواة بين مناطق لغوية وثقافية مختلفة ، ومايزال عليها إدماج أحدث نتائج سوسيولوچيا التبادلية الثقافية فى السياقات الكولونيالية وبعد الكولونيالية[٢] .

وسوف أتناول ، فى هذا المقال ، هذه المسائل من خلال مثال الترجمة الفرنسية / العربية . ولاعتبارات نظرية وعملية أيضاً ، سوف أركز بشكل أكثر تحديداً على مقارنة بين الإنتاج الأدبى الفرنسى المترجم والمنشور فى مصر ، والإنتاج الأدبى المصرى المترجم والمنشور فى فرنسا . ذلك أنه من شأن دراسة تستوعب كل البلدان الناطقة بالفرنسية والناطقة بالعربية أن تصطدم بصعاب معوقة فى مجال جمع البيانات ، لأن صناعة الكتاب الفرنسية وصناعة الكُتاب العربية ، خلافاً لنظيرتها الإنجليزية ، لم تنجحا بعد فى إنشاء سوق عبر قومية . والحال أن التركيز على فرنسا ومصر قد فرض نفسه لأنهما ، كل فى منطقته اللغوية ، يعد أكبر منتج ومستهلك للكتاب . ثم من دواعى التركيز على سوق الكتاب المصرية أنها تتألف على وجه الحصر تقريباً من كتابات عربية ، فى حين أن الكتب المكتوبة بالفرنسية فى بلدان المغرب مثلاً (سواء أكانت مستوردة أم منتجة محلياً) ماتزال تمثل ما يقرب من نسبة ٥٠ ٪ من إجمالى مبيعات الكتب ، الأمر الذى يعقد البحث ويحول دون وضوح قضية الترجمة . وأخيراً فإن مسيرتى الشخصية ــ من العلوم الاجتماعية إلى الدراسات العربية ، ثم مترجماً للأدب المصرى مقيماً فى مصر منذ ما يقرب من ست سنوات ــ قد سمحت لى بتأمل عمليات الترجمة فى كل من فرنسا ومصر من منظور المشاهد من الداخل / المشاهد من الخارج الموجود هنا تارة وهناك تارة أخرى .

١ — الإنتاج الأدبى الفرنسى المترجم فى مصر .

١ / ١ الترجمة فى العهدين قبل الكولونيالى والكولونيالى تثاقف محدود

بدأت الترجمة من اللغات الأوروبية فى مصر الحديثة فى أعوام ١٨٣٠ — ١٨٤٠ بوصفها إحدى الوسائل التى استخدمتها دولة محمد على الوليدة لسد الفجوة الثقافية والتقنية بين مصر وأوروبا . وإدراكاً منه للأهمية الملحة لاستيعاب اللغات الأوروبية بالنسبة لأغراضه السياسية ، أوفد بعثة من الطلاب المصريين إلى فرنسا ، تحت إشراف شيخ شاب هو رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ — ١٨٧٣) ، الذى أسس لدى عودته مدرسة الألسن (١٨٣٥ — ١٨٤٩) ، حيث قام بتدريب الجيل الأول من المترجمين المصريين . ويؤكد مسح للترجمات المنشورة فى تلك الأيام أن الترجمة ، فى تلك المرحلة

المبكرة ، لم تنبع من اهتمام حقيقى بالثقافة الأوروبية بصفتها هذه ، وإنما كانت تهدف إلى إشباع احتياجات الدولة المصرية الفتية : فقد تناولت الترجمات التاريخ والجغرافيا وكذلك العلوم الخالصة والتطبيقية . ومما له دلالته أن أول نص أدبى أوروبى يجد طريقه إلى العربية ـ مغامرات تليماك لفينيلون ـ قد ترجمه الطهطاوى خلال فترة نفيه فى الخرطوم[3] . وقد ظل هذا العمل ترجمته الأدبية الوحيدة ، فبمجرد استعادته لرضى الخديوى عنه ، دشن « مكتب ترجمة » جديداً حيث أشرف على ترجمة التشريعات القانونية الفرنسية (١٨٦٣ — ١٨٦٨) بناء على أمر من الخديوى إسماعيل[4] .

وفى ذلك الحين ، بدأ يظهر ، إلى جانب هذا « النمط النفعى » ، اهتمام جديد بترجمة الأعمال الأدبية ، وبالشعر وبالمسرح أكثر مما بالرواية . ولم يكن الميل إلى الشعر غريباً ، وذلك بسبب عراقة التراث الشعرى العربى . أما اهتمام المترجمين العرب بالمسرح فهو أكثر مدعاة للاستغراب لدى النظرة الأولى ، ذلك لأن الثقافة العربية لم تعرف المسرح قبل إدخاله عن طريق الاتصال الكولونيالى . غير أنه ينبغى أن نلاحظ أنه إذا كانت الثقافة السائدة ، المكتوبة ، لم تعترف بشكل فنى يماثل مسرحنا ، فإن التركيز التقليدى للدراسات الاستشراقية على الثقافة المكتوبة ربما يكون قد أدى إلى تقليل من شأن الأشكال الشفاهية ، « الشعبية » للثقافة العربية . والحال أن هذه الثقافة الشفاهية قد اشتملت على أشكال أصيلة لأداء علنى للأدوار لا شك أنها قد مهدت السبيل أمام تقبل الأشكال الغربية للمسرح فى مصر . ولولا ذلك لاستحال علينا فهم كيف أن الثقافة المصرية قد تمكنت من إعادة خلق هذه الأشكال بذاتها ولذاتها ، على نحو أسرع بكثير وبجمهور أوسع بكثير مما أتيح للأشكال الفنية الأخرى المستوردة هى الأخرى من الغرب ، خاصة الأشكال الأدبية الحديثة[5] .

والحال أن التأثير المحدود للأشكال الأدبية الغربية فى الأدب القصصى العربى فى ذلك الوقت يتجلى بشكل واضح ليس فقط فى الأعمال الفرنسية المختارة للترجمة ، وإنما أيضاً فى التقنية السائدة المستخدمة فى الترجمة . فهى تتألف على الأغلب من نقل للقصص الأصلية يتميز بدرجة عالية من حرية التصرف ، لم يكن يسمى « ترجمة » بل « اقتباساً » أو « تعريباً » أو حتى « تمصيراً » . ولم يكن النص الأصلى يعامل على أنه كل متناسق يجب احترامه ونقله بالكامل ، بل كان يجرى تحويله بالكامل إلى شىء مألوف للقراء العرب من حيث أسلوبه وشكله ومضمونه . وهذه العلاقة الحرة للغاية مع الثقافة الغربية تظهر أيضاً فى تقديم الأعمال المترجمة : فغالباً ما كان يجرى « تعريب » العناوين الأصلية لشد انتباه القارىء العربى ، سواء أكان ذلك تمشياً مع التراث العربى فى وضع عناوين مسجوعة أم تمشياً مع أسلوب أحدث . وعلاوة على ذلك ، فإن هذه الاقتباسات كانت تهمل أحياناً إيراد أى ذكر للكاتب الأصلى ، وذلك على الرغم من إشارتها إلى المترجم العربى . والحال أن بعض هذه الاقتباسات قد كتبت بشكل بالغ التوفيق بحيث إن كاتبها قد أصبح أكثر شهرة بكثير من المؤلف الأصلى . إن اقتباسات مصطفى المنفلوطى (١٨٧٦ — ١٩٢٤) قد أعيد طبعها باستمرار فى مصر وفى بلدان عربية أخرى على مدار القرن ، فى حين أن الجميع ، باستثناء عدد قليل من الباحثين ، يجهل أسماء مؤلفيها الأصليين[6] .

وهذا « التمصير » للإنتاج الأدبى الأجنبى من جانب المترجمين المصريين هو علامة واضحة على استقلال ثقافى عن الغرب ، وهو استقلال ظل مصوناً بين صفوف النخبة العربية المثقفة حتى بداية القرن العشرين وذلك بالرغم من السيطرة السياسية والاقتصادية الغربية . وحتى العقد الأول والعقد الثانى من هذا القرن ، ظل انفتاح هذه النخبة على الإنتاج الثقافى الغربى محصوراً ضمن حدود نسق قيم الثقافة القومية . والحال أن هذه الخصائص المبكرة لعملية الترجمة قد ظلت سائدة على مدار النصف الأول من القرن العشرين . على أن ترجمات أكثر شمولاً و « دقة » بدأت فى الظهور ، لم ينتجها بشكل أساسى متخصصون فى النقل كالمنفلوطى ، بل مثقفون كانوا أساساً كتاباً مبدعين ، مثل طه حسين (١٨٨٩ — ١٩٧٣) ، مترجم راسين (آندروماك ، ١٩٣٥) وسوفوكليس (أنتيجون ، ١٩٣٨) وفولتير (زاديج ، ١٩٤٧) . ومما له دلالته أن مثل هؤلاء الكتاب كانوا ، فى النخبة المثقفة المصرية ، الكتاب الأعمق معرفة والأوثق دراية بالثقافة الغربية ، بعد قضاء جانب من سنوات تكوينهم فى جامعات أوروبية .

ومن الواضح أن التثاقف هنا قد وصل إلى أعمق مدى له : فنحن نجد عند مثل هؤلاء الكتاب / المترجمين ، كطه حسين ، اهتماماً جديداً حقيقياً بالأدب القصصي الأوروبي مجتمعاً ، مع طموح إلى « رفع » الأدب القصصي العربي « إلى مستوى » نظيره الغربي . ويظهر هذا في كل من سعيهم الرامي إلى تقديم ترجمات أكثر « دقة » (لتأكيد قدرة اللغة العربية على « التكيف مع أشكال القص الأجنبية ») والأولويات التي حددوها لأنفسهم بوصفهم مترجمين ، فقد اتجهوا إلى ما حددته الثقافة الغربية على أنه كلاسيكياتها ، وفرضوه بذلك على ثقافتهم القومية ، دون أن يتساءلوا عن جواز مثل هذا النقل لنسق قيم مصنوع في الغرب .

والحال أن انبثاق « انقسام الشخصية الثقافية » هذا في مجال الترجمة قد ترافق مع التعميق الواسع للاستعمار الثقافي لمصر ، والذى تجلى في انبثاق نخبة مغرّبة محلية استوعبت اللغات الأجنبية واستهلكت الكتب المكتوبة بالفرنسية أو بالإنجليزية . على أن اللغة العربية لم تكن قط ممنوعة من التعليم ، الأمر الذى سمح بدوام سوق قوية للكتاب العربي في مصر على مدار الفترة الكولونيالية ، ومن ثم بدوام مجال محدود للترجمة . وبعبارة أخرى ، فإن الانقسام بين الثقافتين القومية والمستوردة لم يكن قط تاماً ، وهكذا سمح بمجال لدمج الإنتاج الثقافي الغربي عبر اللغة القومية وعن طريقها .

٢/١ الترجمة الأدبية في العهد بعد الكولونيالي :

من التثاقف المتزايد
إلى نزع الاستعمار الثقافي

من التثاقف المتزايد . . .

حول منتصف القرن ، كان الأدب المترجم يتزايد شعبية بين صفوف القراء المصريين ، وذلك إذا ما حكمنا استناداً إلى نجاح المجموعات الشعبية الرخيصة الأولى مثل « روايات الجيب » أو « روايات الهلال » ، التي أدخلت عدداً كبيراً من الترجمات المختصرة للأدب الفرنسي : روايات ألكسندر دوما وفيكتور هوجو وبلزاك ، إلى جانب قصص المغامرات من تأليف چول فيرن وبونسون دوتيرايل (روكامبول) وموريس لوبلان ـ مؤلف روايات « آرسين لوبين » الكاتب الفرنسي الأكثر شعبية في اللغة العربية (أكثر من مائة ترجمة) . وإلى جانب المغامرات والأسرار ، كان لدى المترجين المصريين ميل ملحوظ إلى الروايات التي تحث على الأخلاق وإلى الروايات الميلودرامية وإلى كتاب تقليديين نوعاً ما مثل پول بورجيه وأناتول فرانس وأندريه موروا ، أى إلى أدب يتمشى مع القيم الدينية والأخلاقية السائدة لدى القراء المصريين . لكن الانتشار الواسع للأدب المترجم في ثقافة غريبة عن أشكال القص الحديث نفسها كان في حد ذاته علامة على تعميق عملية التثاقف .

على أن الترجمة لم تكتسب زخماً حقيقياً إلا بعد ثورة ١٩٥٢ ، فبينما كان ينشر في مصر في الأربعينيات من ٣٠ إلى ٥٠ كتاباً مترجماً (من جميع اللغات) كل سنة ، ارتفع هذا العدد المتوسط إلى ما بين ٦٠ و ١٥٠ في الخمسينيات ، ثم إلى ما بين ٢٠٠ و ٣٠٠ في الستينيات ، أى أن نسبة الكتب المترجمة من إجمالي الكتب المنشورة قد وصلت ، في هذا العقد الأخير ، إلى ما يزيد عن ١٠ ٪ ، وهى نسبة لا نشهد لها مثيلاً لا في العقود السابقة ولا في العقدين التاليين[٧] .

وربما كان السبب الأول لهذا الانطلاق الملحوظ في حركة الترجمة يعود إلى تراجع نفوذ اللغات الأجنبية في النظام التعليمي ومن ثم في سوق الكتاب : فحيث أصبح التوصل إلى الكتاب الأجنبي أمراً أعسر ـ مادياً ورمزياً ـ زادت الحاجة إلى الترجمة بوصفها الوسيلة الحتمية للتعرف على الإنتاج الفكرى الأجنبي . غير أن لهذا الانطلاق دلالة أخرى أكثر أهمية ، ألا وهى أن استقلال مصر السياسي ، خلافاً للتصور السائد ، لم يتبعه انغلاق في وجه الثقافة الغربية . بل إن الاهتمام المتزايد بالترجمة يوضح أن الانفتاح الذى ميز الثقافة المصرية خلال العهد « الكوزموبوليتي » « الليبرالي » (١٩١٩ ـ ١٩٥٢) قد جرى الحفاظ عليه بدرجة واسعة . وكل ما في الأمر هو أن هذا الانفتاح ، في السياق الجديد لإعادة تأكيد اللغة القومية ، أضحى أكثر اعتماداً من ذى قبل على الترجمة . وقد كسب مزيداً من العون عن طريق سياسات جديدة مرسومة من جانب الدولة كان همها في الآن نفسه تربوياً (تثقيف الشعب) وسياسياً دعم (التعبئة الثورية للجماهير) . وأفضل مثال لهذه السياسة فيما يتعلق بالترجمة

هو « مشروع الألف كتاب » الذى جرى تدشينه فى عام ١٩٥٥ سعياً إلى تمكين الجمهور المصرى من قراءة أهم كتب الثقافة العالمية الحديثة فى طبعات شعبية مدعمة رخيصة . وقد تشكل عندئذ نوع من « التحالف التكتيكى » بين الحكم الناصرى ونخبة مثقفة كانت منذ سنوات تكوينها خلال عهد ما قبل الثورة قد حافظت على قدر من القرب من الثقافة الغربية والدراية بها (وهو ما أخذ يتآكل فى الأجيال التالية) . وفى الوقت نفسه ، وجدت هذه النخبة مصبات جديدة لإنتاجها (ومنه ترجماتها) فى الطبقات المتوسطة والشعبية التى توصلت لأول مرة إلى نظام التعليم وإلى استهلاك السلع الثقافية الحديثة .

ومهما يكن من أمر ، فقد شاهد العهد الناصرى ذروة انتشار الإنتاج الأدبى الفرنسى فى مصر . وهناك دلائل مختلفة تزيد من تأكيد ذلك :

١ — شعبية الروايات الفرنسية الصادرة فى ترجمات عربية مختصرة إلى هذا الحد أو ذاك ، والتى تمثل نحو ثلثى الروايات الفرنسية المنشورة بالعربية بين عامى ١٩٥٢ و ١٩٦٧ وكثيراً ما أعيد طبعها أو أعيدت ترجمتها .

٢ — إلى جانب هذا ، بروز متزايد للترجمات الكاملة « الدقيقة » لعدد من الأعمال الأدبية الفرنسية ، سواء كان سبق نشرها فى ترجمات مختصرة أم لا . وهذا التطور هو أجلى ما يكون فى مجال الأعمال المسرحية : فقد صدرت (خاصة فى سلسلة « من المسرح العالمى ») ترجمات كاملة عديدة لأعمال مسرحية وقد يجوز القول إن الأعمال المسرحية الغربية التى كانت فى البداية تُقتبس لأجل تمثيلها على المسرح ، صارت تترجم لأجل قراءتها .

٣ — الاهتمام الواسع بالإنتاج الثقافى الفرنسى خلال فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية : فنشر الترجمات العربية الأولى ، من مصر ، لجان بول سارتر وألبير كامى ثم بيكيت ويونيسكو ، قد ترافق تقريباً مع نشر هذه الأعمال فى لغات أخرى[٨] ، وكان استقبالها واسعاً بشكل لافت للأنظار ، خاصة أن هذه الأعمال كانت أكثر غربة عن القيم التى نألفها لمجتمع إسلامى ، من معظم الترجمات السابقة . ومن سمات الترجمة من الفرنسية فى هذه الفترة ، الاهتمام بالأدب الصادر بالفرنسية من كتاب عرب وسود .

... إلى نزع الاستعمار الثقافى .

والحال أن هذه الفترة التى غالباً ما تشير إليها الإنتلجينسيا المصرية اليوم على أنها « العصر الذهبى للترجمة » ، قد انتهت فجأة فى نهاية الستينيات . فاعتباراً من ١٩٦٨ ، نشهد تناقصاً فى الإنتاج الإجمالى للكتب وتناقصاً ملحوظاً بشكل أكثر فى عدد الترجمات : فقد هبط عدد الترجمات المنشورة فى مصر ، فى المتوسط السنوى ، من ٣٠٠ فى أوج الستينيات إلى حوالى ١٠٠ ترجمة فى السبعينيات . ونحن لا نملك أرقاماً أحدث ، لكن جميع الدلائل تشير إلى أن عدد الكتب المنشورة فى مصر قد زاد زيادة ملحوظة فى الثمانينيات فى حين أن عدد الترجمات ، حتى لو ازداد هو الآخر ، قد ظل ينخفض نسبياً : ففى عام ١٩٩٠ تراوح عدد الكتب المترجمة بين ١٥٠ و ٢٥٠ كتاب فى تقديرى ، وذلك من ما يقرب من ١٠,٠٠٠ كتاب منشور (حسب الإيداع القانونى) . أى أن نسبة الترجمات التى كانت قد وصلت إلى أكثر من ١٠ ٪ فى الستينيات ، قد انخفضت إلى نحو ٥ ٪ فى السبعينيات وإلى نسبة أدنى فى الثمانينيات .

من الواضح أن الترجمة تأثرت تأثراً عميقاً بأزمة صناعة الكتاب المصرية : فهذه الصناعة التى تعرضت لإضعاف ملحوظ من جراء النواقص الجسيمة التى ميزت إدارة القطاع العام فى الستينيات قد أصبحت فيما بعد ضحية لانسحاب الدولة العام من الشئون الثقافية خلال حكم السادات وضحية للمقاطعة العامة المفروضة على صادرات مصر من جانب البلدان العربية الأخرى بعد معاهدة الصلح مع إسرائيل (١٩٧٩) . وقد انعكس هذا الانحدار لمكانة مصر فى عالم صناعة الكتاب العربية العامة على الترجمة : فمنذ منتصف السبعينيات تنشر الترجمات العربية للكتاب والمثقفين الفرنسيين البارزين فى بيروت ودمشق و — مؤخراً — فى تونس والدار البيضاء . وقد رافق هذا التحول الجغرافى تحول ثقافى : فالاهتمام المتزايد بترجمة الكتب الفرنسية فى لبنان ثم فى بلدان المغرب يترافق مع عودة هذه البلدان إلى لغتها القومية المشتركة بعد انتهاء الاستعمار الفرنسى (لأسباب شبيهة بتلك التى

ساعدت على ازدهار الترجمة فى مصر الناصرية) . على أن هذه البلاد كانت (ومازالت) أكثر تأثراً باللغة / الثقافة العربية مما كانت عليه مصر ، ونتيجة لذلك ، فإن خصائص « مدرستى » الترجمة اللبنانية والمغربية مختلفة إلى حد بعيد عن خصائص نظيرتهما المصرية . فأولاً ، يكشف مسح للكتب المختارة للترجمة عن دراية أفضل بالإنتاج الثقافى الفرنسى المعاصر (وهو ما يشير بدوره إلى تثاقف أعمق) . وثانياً ، فإن هاتين المدرستين تتبنيان مفهوماً أكثر حرفية عن الترجمة ، وتنتجان لغة عربية أكثر « تفرنسا » من اللغة المصرية ، وذلك فى كل من بناء جملها وقاموسها ، إلى درجة أن بعض هذه الترجمات يتعذر فهمها إن لم يكن قارئها قادراً على تخمين الكلمة أو الجملة الفرنسية الكامنة خلف نظيرتها العربية الشفافة شفافية ورقة « الكلك » . وفى الوقت نفسه ، فإن تأثيرات اللغة الإنجليزية على اللغة العربية قد أصبحت أقوى فى مجمل العالم العربى وذلك بسبب النفوذ الأمريكى المتزايد ، فى حين أن مساعى الصفوات المثقفة العربية الرامية إلى إيجاد سوق ثقافية مشتركة قد تعرضت للإحباط باستمرار من جراء الانقسامات السياسية . ونتيجة لذلك فإن القارىء - غير النادر - الذى يطلع على الإنتاج العربى المنشور على امتداد الدرب من الدار البيضاء إلى بغداد ، لا يمكنه إلا أن يشعر بأن اللغة العربية المكتوبة الحديثة ، على الرغم من أساسها الواحد الذى لم يتبدل منذ الوحى القرآنى ، إنما تتباين فيما بينها وكثيراً ما تنقسم إلى « لغات فرعية » مختلفة تترتب خصوصياتها على آثار خارجية (إنجليزية أو فرنسية) وداخلية (اللهجات المختلفة) فى آن .

على أن التجربة المصرية خلال العقدين الأخيرين تبين أن هناك تطورات أخرى آخذة فى الحدوث ، وقد تصبح أكثر أهمية بكثير ، فيما يتعلق بالترجمة ، من الاعتبارات السابقة . فالآن تحدث تغيرات عميقة فى العلاقة بين الكتاب ومستهلكيه : إذ شهد العقد الأخير انتعاشاً حقيقياً لصناعة الكتاب المصرية[٩] ، رافقه ظهور جمهور قارىء جديد تختلف خلفيته التربوية واهتماماته الثقافية اختلافاً بيناً عن الخلفية التربوية والاهتمامات الثقافية للجيل السابق عليه . ومما يؤسف له أن عدم توافر إحصاءات دقيقة حول إنتاج وتوزيع الكتاب ، ناهيك عن أبحاث ميدانية فى ممارسات القراءة ، لا يمكننا إلا من تسجيل بعض الإشارات حول سوق الكتاب المترجم ، وذلك استناداً إلى الملاحظة المباشرة .

وملاحظتى الأولى تتعلق بالأدب . إذ يبدو أن مستهلك القصص fiction المميز للخمسينيات ، والذى اعتاد قراءة الأدب المترجم سعياً إلى كل من الاستمتاع والرقى الثقافى ، قد اختفى تقريباً . ومن المؤكد أن لذلك علاقة بالتحولات العالمية للممارسات الثقافية (بؤر التركيز الجديدة للتعليم العام والاستهلاك المتزايد لبرامج التلفاز ولأشرطة الڤيديو ، إلخ) ، لكن التفسير الرئيسى قد يتمثل فى أن النموذج الثقافى الغربى لإنتاج واستهلاك « القصص » قد فشل فى التغلغل بعمق فى الثقافة المصرية . فقد اختفت معظم السلاسل الشعبية التى عممت الأدب الفرنسى فى الخمسينيات والستينيات ، وتركز نظيراتها الحالية على الرغبات الجديدة للجمهور القارىء الذى يتجه إلى نوعين رئيسيين من الكتابات : « الكتب الإسلامية » التى يكتبها أكثر الدعاة شهرة ، والكتب السياسية التى تتناول التاريخ المعاصر وقضايا الساعة . وعلاوة على ذلك ، فلم يفلت الأدب القصصى المصرى (والعربى عامة) الحديث من هذا التقهقر فى الاهتمام بالأدب : فباستثناء عدد قليل من الأسماء الراسخة - والتى ماتزال مبيعاتها متواضعة للغاية بالنسبة لشهرتها - ، لا يكاد الكتاب المبدعون المصريون يجدون لأعمالهم قراء بين صفوف مواطنيهم ، وذلك إلى درجة تجعل المرء يتساءل عن وضعية الكتابة الإبداعية فى الثقافة المصرية اليوم[١٠] .

وتنعكس هذه الاتجاهات الجديدة لاستهلاك الكتب فى مجال الترجمة ، حيث نلاحظ تحول بؤرة الاهتمام من الأعمال الأدبية إلى الأعمال غير الأدبية ، وتركيزاً متزايداً على الكتب التى تتناول مصر على نحو أو آخر : إن أكثر من نصف الترجمات المنشورة عن الفرنسية فى الثمانينيات يتعلق بالمصريات أو بالاستشراق أو بالشئون العربية والإسلامية أو شئون العالم الثالث . وفى هذه الحالة ، لا يعود بالإمكان النظر إلى الترجمة على أنها تنبع من دافع الوصول إلى الإنتاج الثقافى الغربى ، بل هى بالأحرى سبيل إلى فحص الذات وإعادة اطمئنان الذات على الثقافة القومية من خلال مرآة الآخر .

ويمكننا أن نمضى إلى أبعد من ذلك ونشير إلى أن هذه

الملاحظات ، مأخوذة معاً ، تشير إلى اتجاه أعمق يمكن تشخيصه على أنه « تمحور » جديد للثقافة المصرية حول « الذات » ، يجب فهمه فى سياق تاريخى حضارى أعم يمكن تسميته بـ « نزع الاستعمار الثقافى » . لأن الاستقلال السياسى فى عديد من بلدان العالم الثالث قد تلاه فى الواقع تعميق لعمليات التثاقف ، خاصة بين صفوف الأقلية المتعلمة التى كان بوسعها الوصول إلى استهلاك الكتاب . وفيما بعد فقط ، عندما صار واضحاً أن الجيل الأول من القادة السياسيين قد فشل فى كسر حلقات التبعية المفرغة ، بدأت أعداد متزايدة باستمرار من مثقفى العالم الثالث فى التساؤل عن علاقتها بالثقافة الغربية . وفيما يتعلق بمصر ، فإن بداية هذه العملية يمكن إرجاعها إلى صدمة يونيو ١٩٦٧ . وعلاوة على ذلك ، فإن التأثير الأقل للترجمة على اللغة العربية المستعملة فى مصر بالمقارنة مع البلدان العربية الأخرى إنما يشير إلى أن عملية نزع الاستعمار الثقافى قد قطعت هنا شوطاً أبعد مما فى أى مكان آخر .

وفى هذا السياق تجرى تعبئة الترجمة بهدف إعادة تأكيد الهوية الثقافية القومية وإعادة امتلاكها وإعادة فحصها ، بوصفها وسيلة لتمييز الذات عن الآخر : وهذا هو السبب فى أن روجيه جارودى أصبح فى الثمانينات أكثر الكتاب الفرنسيين رواجاً بالعربية فى مصر . وكان جارودى قد بدأ يُترجم إلى العربية فى أواخر الستينيات بوصفه ناقداً وفيلسوفاً ماركسياً . وفيما بعد ، تخلى عن الماركسية وتنقل لفترة من اليسار المسيحى إلى دعوة الحفاظ على البيئة ، قبل أن ينتهى به المطاف إلى الإسلام ، الذى راح يدافع عنه بحماسة إنسان حديث الإسلام فى عدد من الكتب التى سرعان ما ترجمت إلى العربية فى مصر وبلدان أخرى . والحال أن ترجمات جارودى قد تغذى ذاتية المسلمين المصريين وتساعدهم على أن ينأوا بأنفسهم عن الثقافة الغربية ، لكننى أتساءل عما إذا كانت تساهم بأى شكل من الأشكال فى تحسين درايتهم بأنفسهم . وبالمقابل ، فإن أنواعاً أخرى من الترجمات تجد طريقها إلى الجمهور القارىء المصرى وتقابل بشكل بناء أكثر : خاصة العدد المتزايد من الترجمات المنشورة فى مصر عن الفرنسية والتى تتناول التاريخ القومى ، من مصر القديمة إلى التاريخ المعاصر ، ومن أبرز هذه الترجمات ، ترجمة « وصف مصر » التى قام بها المرحوم زهير الشايب .

ولا شك أن بالإمكان استكشاف مؤشرات أخرى فى الترجمة إلى العربية ، تظهر أنه إلى جانب هذا الاتجاه نحو التحرر الثقافى ، تواصل عوامل التبعية فعلها : ومن هنا ، التعلق الساذج ، من جانب بعض المترجمين والناشرين المصريين ، بالجوائز الأدبية الفرنسية ؛ أو انتشار أشكال الترجمة الأدبية ، بالمعنى الأكثر سلبية للمصطلح (فالمترجم يكتفى بنقل الكلمات من لغة إلى أخرى ، دون أن يفض معنى النص ، الذى سرعان ما يصبح غير مفهوم للقارىء) : نوع من « تغلب النقل على العقل » المسئول جزئياً عن السمعة السيئة للكتاب المترجم لدى جمهور واسع .

وعلى وجه الإجمال ، فإن السمات المميزة للتحرر والسمات المميزة للتبعية تظهران معاً بوصفهما وجهين لعملة واحدة ، مشيرتين بذلك إلى أهمية توافر نهج لعمليات الترجمة من الفرنسية إلى العربية من زاوية التبعية الهيمنة الثقافية ــ وهو نهج غالباً ما يكون غائباً عن الدراسات المتعلقة بالترجمة . فهل يمكن تحليل الترجمة من العربية إلى الفرنسية ، بدورها ، من خلال النموذج نفسه ؟ .

٢ – الإنتاج الأدبى المصرى المترجم فى فرنسا .

٢ / ١ نظرة إحصائية

يظهر الإنتاج العربى فى السوق الفرنسية بوصفه الإنتاج الأدبى غير الأوروبى الأكثر ترجمة ، حيث بلغ متوسط ما نشر سنوياً فى الثمانينيات ما بين ٢٠ إلى ٣٠ ترجمة (من بين ٢٠٠٠ و ٣٠٠٠ كتاب مترجم) ، أى نسبة ١ ٪ من إجمالى الترجمات ! وليست الترجمات عن العربية هامشية فى سوق الكتاب المترجم فحسب ، بل أيضاً فى الإنتاج الأدبى العربى الإجمالى المنشور فى فرنسا ، حيث إن هذا الإنتاج الأخير ، الآن أكثر من ذى قبل ، يحرص عليه الكتاب العرب الذين يكتبون بالفرنسية والذين مثل إنتاجهم فى الثمانينيات ما بين ٢٠٠ و ٣٠٠ عنواناً فى السنة فى كل من الكتابات القصصية وغير القصصية . وقد حقق هذا الإنتاج العربى المكتوب

بالفرنسية بروزاً أوضح فى الأعوام الأخيرة ، حين دخل اثنان من كتابه قوائم الكتاب الأكثر رواجاً ، وهما الطاهر بن جلون (بيع أكثر من مليون ونصف مليون نسخه من مؤلفاته بعد فوزه بجائزة جونكور لعام ١٩٨٧ عن رواية « ليلة القدر ») واللبنانى أمين معلوف (كاتب الروايتين التاريخيتين « ليون الأفريقى » و « سمرقند ») . وبما أننا نتحدث بشكل أكثر تحديداً عن مصر ، فإن علينا أن نضيف أن جل هذا الإنتاج العربى المكتوب بالفرنسية يأتى ، بطبيعة الحال ، من مستعمرات فرنسية سابقة (المغرب ، الجزائر ، تونس ، لبنان) ، ولا يكاد يجىء شىء منه من مصر[11] .

لكن المسألة التى يجب تأكيدها ، فيما يتعلق بإنتاج الكتب الفرنسية التى تتناول العالم العربى ، هى أن هذا الإنتاج مازال يكتب بشكل أساسى من جانب كتاب فرنسين وغربيين . والحال أن دراسة استقصائية قام بها معهد العالم العربى فى باريس لندوة نظمها حول « العالم العربى فى الحياة الثقافية الفرنسية » فى عام ١٩٨٨ قد أظهرت أن ٥٢٩ كتاباً من الكتب الـ ١٨,٨٠٠ التى نشرت فى فرنسا فى عام ١٩٨٦ قد تناولت العالم العربى بشكل أو بآخر ، وقد كتب ٥٠٠ كتاب منها بالفرنسية بينما لم يكن مترجماً منها من العربية واللغات الشرقية الأخرى غير ٢٩ كتاباً[12] . وهذه الفجوة الواسعة بين الرقمين تؤكد من جديد العبارة التى صدر بها إدوارد سعيد كتابه (الاستشراق)[13] : « إنهم. لا يستطيعون تمثيل أنفسهم ، ولذا يجب تمثيلهم » . والواقع أنه كان بوسع سعيد أن يتمم عبارة ماركس فيضيف : « وإذا كان لهم أن يمثلوا أنفسهم ، فسوف يتعين عليهم أن يفعلوا ذلك باستخدام لغتنا نحن » .

والحال أن هذه السيطرة للخطاب الغربى بشأن العالم العربى على الخطاب العربى الأصلى إنما تكفل ديمومة التمثيلات الغربية السائدة للثقافة العربية . ويمكن توضيح فكرتى بمثالين من قوائم الكتب الأكثر رواجاً فى فرنسا فى عام ١٩٩٠ . فأولاً ، كان كتاب بيتى محمودى (أبداً من غير طفلتى) هو الكتاب الأكثر رواجاً بين جميع أبواب الكتب فى عام ١٩٩٠ (١,٩١٠,٠٠٠ نسخة) . وهو شهادة امرأة أمريكية لحقت بزوجها الإيرانى فى إيران ما بعد الثورة لتدرك هناك أنها لا تستطيع تحمل تغير ثقافى حاد كهذا ، ثم صار عليها أن تخوض صراعاً مريراً لكى تتمكن من مغادرة البلد مع ابنتها . أما المثال الثانى فهو كتاب جيل پيرو (صديقنا الملك) (نحو ٣٠٠ ألف نسخة فى ستة أشهر) ، وهو هجوم عنيف على الحسن الثانى ملك المغرب ، يركز على سجله السىء فى مجال حقوق الإنسان . ودون التشكيك فى نزاهة هذين الكاتبين والمشروعية الأخلاقية لقضيتهما ، فإن المرء لا يمكنه إلا أن يتساءل عن الصلة بين هذه النجاحات الباهرة ونوع تمثيل الشرق الذى يؤكدانه ومن ثم يعززانه . ففى كل من الحالتين ، نشهد « الشرق البربرى الاستبدادى » : استبدادية الرجل بوصفه زوجا ورئيساً للأسرة فى كتاب محمودى ، واستبدادية الحاكم تجاه رعاياه الذين يعيشون بقانون نزواته فى كتاب پيرو . وعلى الرغم من أن هذه الملاحظات لا تتصل بالترجمة ، فإنها تتميز بأهمية حاسمة فى فهم الرهانات الحقيقية لعملية الترجمة ، لأن هناك تفاعلاً متصلاً بين التمثيلات الغربية (والفرنسية خاصة هنا) للثقافة العربية والاقتصاد اللغوى والاجتماعى والسياسى للترجمة من العربية إلى الفرنسية .

إن الدراسة النقدية للإنتاج الثقافى العربى المترجم فى فرنسا ، القائمة على معيار التلقى ، يتعين عليها بادىء ذى بدء ، إجراء تمييز تحليلى بين سوقين أو « حقلين » منفصلين :

الحقل الأكاديمى الاستشراقى ، الذى لا يتجاوز انتشاره الجمهور المحدود للحقل الأكاديمى ، ومن ناحية أخرى الإنتاج الأكثر شيوعاً الموجه إلى جمهور قارىء أوسع .

٢/٢ النموذج الاستشراقى للترجمة :

ومنذ القرن التاسع عشر ، فإن الاستشراق ، شأنه فى ذلك شأن أى مجال من مجالات الدراسات الأكاديمية ، فى فرنسا وفى البلدان الغربية الأخرى ، كانت له سوق النشر الخاصة به ، كما كانت له مجلاته ودور نشره المتخصصة التى تواصل ، إلى جانب نشر الدراسات المؤلفة ، نشر ترجمات إستشراقية عن العربية .

والحال أن النموذج الاستشراقى قد أثر إلى حد بعيد على

علم لغة وسيميوطيقا الترجمة فارضاً بذلك إطاره المفاهيمى الخاص . لم يقم أحد ـ بعد ـ بدراسة شاملة حول تقنيات واستراتيجيات التقاليد الاستشراقية للترجمة من العربية . ولأغراض هذا المقال ، يكفينا القول بأنه مادام الاستشراق هو أولاً وأساساً مجال بحث علمى ، فلا غرابة فى أن معيار الترجمة الجيدة ، فى النموذج الاستشراقى ، هو معيار « الدقة العلمية » . إن قوانينها اللغوية والأسلوبية هى قوانين الترجمة الجامعية التى تعطى الأولوية للنقل الأقرب والأدق للأصل ، تحت إشراف الأستاذ المصحح ، وهو قارئه الوحيد فى الغالب . ثم يضاف إلى الترجمة نفسها ملحقات مختلفة (حواش أو شروح أو تعليقات أو كل ذلك) تخضع لقواعد تحقيق المخطوطات ونشر الرسائل الجامعية معاً . وإن كان المقصود بهذه القواعد ـ نظرياً ـ أن تمكن الباحثين الآخرين من الرقابة على جودة العمل ، إلا أنها تعمل أيضاً وسيلة لامتلاك النص العربى . وهذه القواعد والتقنيات الأكاديمية للترجمة يجرى تعليمها للمستشرق الشاب الذى يتعلم كيف يعيد إنتاجها على مدار مقرره الدراسى الجامعى . ففى فرنسا ، يتألف عدد كبير بشكل ملحوظ من الرسائل التمهيدية للدكتوراه ورسائل الدكتوراه فى الدراسات العربية من هذا النوع من الترجمة لنصوص عربية (سواء أكانت تراثية أم حديثة) . وتحت طغيان الدقة العلمية ، غالباً ما تجرى ترجمة الأصل العربى بأسلوب حرفى ، وقطع قراءته بملاحظات وتفسيرات من المترجم . والحال أن القارىء غير المتخصص الذى يشرع بقراءة مثل هذه الترجمة سرعان ما تصدمه خشونتها وغرابتها الجذرية وافتقارها إلى الجاذبية ، ويتعلم الاكتفاء بالمعرفة غير المباشرة التى تقدم إليه من خلال كتابات المستشرقين .

ولا غرابة فى أن مثل هذا التصور للترجمة يعزز نفس التمثيلات التى خلقها الاستشراق : فهو ينقش فى بنية اللغة المستهدفة نفسها صورة « شرق معقد » كما قال ديجول ، غريب ومختلف بشكل لا يمكن علاجه . وهو ، فى الوقت نفسه ، يسمح للاستشراق بأن يعيد تأكيد وضعيته بوصفه وسيطاً ضروريا ومرجعياً بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية .

والواقع أن هذه الصفات المميزة للترجمة « الاستشراقية » هذه لا توجد فى المنشورات المتخصصة فقط بل تتسرب أيضاً إلى الترجمات الموجهة للجمهور العادى . فمع أن القانون السائد فى نشر الترجمات الأدبية هو قانون « شفافية » عملية الترجمة حتى أكبر قدر ممكن (وسوف أعود إلى ذلك) ، نجد عند المترجم المستشرق ميلاً ملحوظاً إلى الإكثار فى التدخل من خلال الحواشى والتعليقات والإنذارات . ولننظر ، على سبيل المثال ، إلى ترجمة رواية نجيب محفوظ (يوم قتل الزعيم) والتى قام بها آندريه ميكيل[١٤] ، وهو أحد أبرز المستشرقين الفرنسيين كما أنه شاعر ومؤلف لروايتين . ففى مقدمة قصيرة يوضح ميكيل لقارئه أن « أحداث الرواية تدور فى مصر خلال الأشهر الأخيرة لعهد السادات ، وتتضمن إشارات وتلميحات عديدة إلى التاريخ الحديث والمعاصر للبلد » وإنه « لم يلجأ إلى إضافة حواش إلا عندما كان ذلك ضرورياً لفهم النص » . وقد أحصيت ٥٤ حاشية فى ال ٧٧ صفحة للرواية . والشىء الذى يستحق التساؤل ليس هو موهبة المترجم الواضحة بوصفه كاتباً ، بل افتراضه لقارىء جاهل تماماً ، يواجه عالماً جديداً تماماً وهو غير قادر على استيعابه ما لم يجر توجيهه خطوة خطوة باليد الثابتة الموثوق بها للمستشرق ـ المترجم العليم بكل شىء ، والمدرب على فك ألغاز الشرق التى لولاه لاستحال سبر أغوارها .

وهذه السمة مميزة للطباع ethos الاستشراقية : فهى تفترض أن النص العربى غير قابل للقراءة فى ترجمة ما لم يوضح المترجم سره المضمر ، الأمر الذى يزيد بشكل غير ضرورى من تحديد قراءاته الممكنة ، بل ويؤدى أحياناً إلى تضليل القارىء : فعلى سبيل المثال ، نجد أن آندريه ميكيل نفسه ، فى ترجمته لقصائد الشاعر العراقى بدر شاكر السياب ، يضيف حاشية إلى عنوان القصيدة الأخيرة « إقبال والليل » ليوضح لقارئه أن إقبال هو « اسم فيلسوف وشاعر هندى مسلم (١٨٧٣ — ١٩٣٨) يعلى من شأن التراث الصوفى (. . . .) » وذلك فى حين أن إقبال التى يشير إليها السياب بشكل واضح فى هذه القصيدة بالفعل هى . . . زوجه ![١٥] وفى حالة كهذه ، يبدو أن المترجم قد فرض على النص شيئاً يضمره هو ، كاشفاً بذلك ليس لغز النص ، وإنما حاجته هو إلى إعادة تأكيد كل من آخرية الآخر ووساطة المستشرق التى لا مفر منها .

٢ / ٢ الأدب المصرى المترجم إلى الفرنسية :

التذبذب بين « التشريق » و « الفرنسة »

اعتماداً على الصورة التى سلف توضيحها ، ليس من الغريب أن تلقى الأدب المصرى الحديث فى فرنسا مايزال إلى الآن مشروطاً بعاملين رئيسيين يبدوان من الناحية الظاهرية متناقضين ، لكنهما فى الواقع يتمم أحدهما الآخر : تمشيه النسبى مع (ا) التمثيلات الفرنسية السائدة للثقافة والمجتمع العربيين و (ب) القيم الأيديولوجية والأخلاقية والجمالية الفرنسية السائدة .

والحال أن التمثيلات الفرنسية السائدة للثقافة العربية قد صيغت ، فى الساحة الأدبية ، عن طريق الترجمات العديدة لـ « ألف ليلة وليلة » ، منذ ترجمة جالان الأولى فى القرن الثامن عشر : ففى إحصاء يغطى عقدين (من عام ١٩٤٨ إلى عام ١٩٦٨) ، أحصت ندى توميش ٧٨ طبعة لترجمات مختلفة لـ « ألف ليلة وليلة » نشرت فى فرنسا بالمقارنة مع ١٤ ترجمة لأعمال كلاسيكية و ١٩ ترجمة لأعمال حديثة[١٦] . وعلى مدار القرنين الأخيرين ، لا شك أن « ألف ليلة وليلة » كانت المصدر الأدبى الرئيسى للتمثيلات الفرنسية للحضارة العربية فى كل من بعديها السلبى « الشرق البربرى » والإيجابى « الشرق السحرى » .

وبالمقابل ، فإن الإنتاج المصرى الحديث كان مطالباً على الدوام بمسايرة القيم الأيديولوجية والجمالية الفرنسية السائدة حتى يكون بالإمكان ترجمته وتلقيه فى فرنسا : ويتجلى هذا بوضوح عندما ننظر إلى الأعمال المصرية الأولى التى وجدت طريقها إلى الترجمة ،أعنى (الأيام)لطه حسين (التى نشرت بالعربية لأول مرة فى عام ١٩٢٩)[١٧] و (يوميات نائب فى الأرياف) لتوفيق الحكيم (التى نشرت بالعربية لأول مرة فى عام ١٩٣٧ وترجمت على الفور)[١٨] . فلكى نفهم كيف جرى تلقى هذين العملين من أعمال السيرة الذاتية فى فرنسا ، لابد من التأكيد على أنهما بقلم كاتبين بورچوازيين مستغربين ، كانا من حيث أسلوب حياتهما وقيمهما الأخلاقية والجمالية ، أقرب إلى قرائهما الأجانب منهما إلى المجتمع المصرى التقليدى . وعلاوة على ذلك ، فإن ما جرى اختياره من أعمالهما للترجمة هو الأعمال التى تؤكد على الفجوة بين المثل والقيم العصرية للكاتبين و « تخلف » المجتمع التقليدى (بحسب توصيفاتهما) . وفى حين أن هدف الكاتبين كان يتمثل بشكل واضح فى النقد الاجتماعى ، فإن قراءهما الفرنسيين رأوا فى أعمالهما وصفاً لعيوب المجتمع المصرى ، يؤكد كلاً من آخرية الآخر الجذرية والتمثيلات الذاتية الفرنسية ، وذلك بشكل أكثر إرضاء لأنه جاء عَبر صوت الآخر . وفى دراستها لحالة (يوميات نائب فى الأرياف) ، توضح ندى توميش كيف أن هذه الرواية ، « المبنية على تجربة الكاتب الخاصة بانعدام الاتصال بين موظفى الحكومة والفلاحين الذين فوجئوا بالإجراءات القانونية المستوردة من الغرب دون أن يجرى تكييفها مع حاجات الريف المصرى » ، قد قدمت إلى الكاتب الفرنسى چان جرينييه لدى وصوله إلى القاهرة بوصفها « أول كتاب أوصيت بقراءته عن العادات المصرية » . وتعلق توميش بقولها « إن الرواية إذن تسمح لجرينييه بجمع معلومات عن « العادات المصرية » ، أى البؤس الفظيع الذى يغرق فيه الفلاحون ، بدلاً من أن تخدم إرادة الإصلاح لدى الكاتب ، الذى كان هدفه الرئيسى توضيح استحالة تكييف الإجراءات القانونية المستعارة من الغرب »[١٩] .

وعند تناولها لترجمات أحدث ، ترى توميش أنه مع تزايد عددها ، يبدأ القراء الفرنسيون يدركون أن الشرق العربى قد يكون شيئاً له هوية خاصة به ومن ثم أن الحركة المتذبذبة بين « التشريق » و « الفرنسة » التى ميزت تلقيهم إنما تميل إلى فقدان زخمها . ومع أنها تدعم حكمها بعد ذلك بتحليل نافذ لبعض هذه الترجمات الحديثة ، فإننى أميل إلى الاعتقاد بأنه إذا كان مثل هذا التحول قد حدث (وهو أمر مايزال محل نقاش) ، فإن ذلك قد يكون لأسباب أخرى .

فبعد فتور ملحوظ فى حركة الترجمة فى الستينيات ، وجد الأدب العربى من جديد طريقه إلى اللغة الفرنسية : فمنذ الترجمة الأولى التى نشرتها لنجيب محفوظ دار سندباد فى بداية السبعينيات وحتى الإصدارات الثلاثة الجديدة فى خريف عام ١٩٩١[٢٠] ، ظهر ما يقرب من ثلاثين عملاً قصصياً لكتاب مصريين فى ترجمة فرنسية (ولا أقل من ذلك لغيرهم من

الكتاب العرب) . على أننا يجب أن نشير إلى أن جزءاً كبيراً من هذه الترجمات قد نشر فى ظروف استثنائية نسبياً بالقياس إلى ظروف النشر العادى : فهى إما أنها قد نشرت من جانب ناشر (سندباد) يصدّر أكثر من نصف مطبوعاته إلى شمال أفريقيا[٢١] ، أو أنها قد نشرت فى سلسلة (آداب عربية) ، التى تصدر عن دار « لاتيس » مدعومة إلى حد كبير (من جانب معهد العالم العربى بباريس) . ومن هذه الزاوية ، فإن الموقف قد أخذ يتحول فى السنوات الأخيرة إلى موقف عادى ، حيث أخذ ناشرون آخرون يلعبون دورهم . على أن الأدب المصرى ، بوجه عام ، مايزال ، فى نقله وتلقيه الفرنسيين ، محكوماً بقانون التشريق والفرنسة المزدوج .

ولنأخذ المثال الأكثر شهرة ، مثال نجيب محفوظ ، أول كاتب عربى (والوحيد حتى الآن) الذى يترجم ويقرأ على نطاق واسع نسبياً فى فرنسا[٢٢] . فنجيب محفوظ ، بحكم سنه (ولد فى عام ١٩١١) ومساره الثقافى والسياسى ، هو ، من بين جميع الكتاب الذين ترجموا مؤخراً ، أقربهم إلى الجيل السابق من الكتاب « المهجنين ثقافيا » . ويتبدى ذلك بطبيعة الحال فى أعماله : فهى روايات واقعية محكمة البناء ، تتمشى مع القواعد الأدبية الغربية كما نجدها عند ديكنز وزولا ، ولذا فهى « ترد للقارىء قيمة نقوده » ، أى تقدم له فكرة شاملة عن « عادات البلاد » . صحيح أن كل أعمال نجيب محفوظ لا تندرج فى هذا التعريف الواسع ، لكن مما له دلالته أن أكثر أعماله خروجاً عنه ــ القصص المكتوبة بعد عام ١٩٧٧ مثلاً ــ لا يجرى اختيارها للترجمة . وهذه العوامل نفسها هى التى جعلت من نجيب محفوظ المرشح العربى الأكثر قبولاً لدى لجنة جائزة نوبل ، وهى أيضاً التى ساعدته ، بدرجة أكبر من الجائزة نفسها ، على أن يصبح مترجماً ومقروءاً على نطاق أوسع .

من شأن دراسة سوسيولوچية خاصة لترجمة ولتلقى أعمال نجيب محفوظ فى الفرنسية أن تسمح بإثبات أن الوتر الذى يلعب عليه تلقى أعماله ليس وتر جدل « الخاص » و« العالمى » السائد ـ الذى احتفى به النقاد العرب وغير العرب احتفاء سخياً بعد جائزة نوبل ــ بقدر ما هو وتر التشريق / الفرنسة الأكثر رهافة . ولنقارن على سبيل المثال عناوين الترجمات بالعناوين الأصلية : (درب المعجزات) ترجمة لـ (زقاق المدق) ، الذى لا يوجد ما يجمع بينه وبين « فناء المعجزات » الذى يوحى به العنوان) . زقاق (Impasse) القصرين ترجمة لـ (بين القصرين) ، وهو ليس اسماً لطريق مسدود ، بل اسم الشارع الرئيسى لوسط القاهرة التاريخى . (بستان الماضى) ، ترجمة لـ (السكرية) . وكان اثنان من أسماء الأماكن هذه « ملهمين » بما يكفى لأن يكونا أهلاً لترجمة مباشرة : (قصر الشوق) و (ميرامار) . والحال أن الناشر قد بحث فى كل مرة عن عنوان « منشط للبيع » ، أى عن عنوان يتمشى مع ما ينتظره القارىء الفرنسى ، خاصة من خلال اللعب على وتر « التشريق » . وأحدث مثال لذلك هو ترجمة (أولاد حارتنا) بـ (أولاد المدينة العتيقة Les fils de la medina) .وهناك فجوة هامة أخرى : فبينما يهدف عمل نجيب محفوظ إلى أن يكون ، بالدرجة الأولى ، « تاريخياً » (إذ يؤرخ التطورات التى وقعت فى مصر فى القرن العشرين ، منذ ثورة ١٩١٩ وحتى « قتل الزعيم ») ، فإن جمهوره القارىء الأجنبى يرى فيه بالدرجة الأولى « إثنوجرافيا » أى وصفاً لازمنيا « لشعب القاهرة الظريف » ، المجمد إلى الأبد مثل لوحة ، فى الصورة « الغنية بالألوان » التى يرسمها « راويته ولسانه » ــ وهى تعبيرات يرددها النقد الصحفى الفرنسى .

ولنقارن حالة نجيب محفوظ بحالة الكتاب الذين يصغرونه سناً من الجيل المسمى بجيل الستينيات (مع أن القدر الأكبر من إنتاجهم لم ينشر إلا فى السبعينيات) . فعلى الرغم من اختلافاتهم ، يتقاسم هؤلاء الكتاب سمات عديدة تميزهم عن أسلافهم . ففى المقام الأول ، نجد أن أزمة الهوية التى أعقبت هزيمة ١٩٦٧ قد قادتهم إلى نوع من البدء من الصفر ، إلى إعادة تعريف الكتابة حتى تعبر بشكل أحسن ، على المستوى الأدبى ، عن السياق الجديد الذى سبق لنا وصفه بـ« نزع الاستعمار الثقافى » .ويتجلى هذا عبر أشكال عديدة :

(ا) تفجير الأشكال القصصية : فمع أنهم يواصلون استخدام المصطلحات المعتمدة من « رواية » و « قصة قصيرة » ، إلا أن نصوصهم لم تعد تنسجم مع ما تعنيه هذه المصطلحات عند قارىء غربى .

(ب) الهجر المتعمد ، عند أكثرهم ابتكاراً ، للأنماط الغربية ، وذلك إيثاراً لإعادة اكتشاف أشكال التراث الأدبى العربى وإعادة توظيفها وقلبها .

(جـ) تفجير اللغة : فعند قراءة أعمال بعض هؤلاء الكتاب ، يساورنا الشعور بأن ازدواجية اللغة العربية (الفصحى / العامية) التى أراقت الكثير من الحبر ، هى بسبيلها إلى الاختفاء ؛ وصحيح أن هؤلاء الكتاب لا يلجأون بشكل مباشر إلى اللهجة المحلية إلا عند كتابة الحوارات ، غير أن الطبقة التحتية للهجة المحلية تبرز بشكل متزايد الوضوح فى نثرهم ، بحيث أن بوسع المرء أن يتحدث اليوم عن « عربية مصرية مكتوبة » يمكن تمييزها تمييزاً تاماً . ومثل هذه التطورات تجعل هؤلاء الكتاب أقل قابلية بكثير من أسلافهم للتصدير . والواقع أنهم لم يترجموا حتى الآن إلا قليلاً جداً ، والنجاح الذى لقيته الترجمات القليلة التى ظهرت حتى الآن هو نجاح محدود جداً[٢٣] .

وتسهم عوامل أخرى فى الحد من « قابلية تصدير » الإنتاج الأدبى المصرى الأحدث :

(ا) طابعه المهمش فى ثقافته الأصلية ذاتها ، والذى يجب أن يكون فى حد ذاته موضوعاً لدراسة معمقة (النشر والتوزيع العشوائيان ، غياب الروح المهنية لدى الكتاب وأساساً لدى الناشرين . . .) .

(ب) قلة اهتمام المستعربين الفرنسيين بهذا الإنتاج ــ والذى يتعارض مع وفرة الدراسات المكرسة ، من جانب غير المستعربين غالباً ، للأدب العربى المكتوب بالفرنسية .

(جـ) ومن الواضح أن كل ذلك لا يساعد على تيسير مهمة الناشر الفرنسى : فإذا ما افترضنا أنه مستعد لنشر ترجمات من العربية مثلما ينشر ترجمات من أى لغة أخرى ، مايزال عليه أن يلجأ إلى قراء خارج الدار ، وأن يجد المترجم ــ النادر ــ القادر فى آن واحد على فهم ما يترجمه (وهذا ليس مضموناً أبداً ، نظراً لمميزات الأدب الحديث المذكورة آنفاً) ، وعلى تقديمه فى لغة تتمشى مع مقتضيات النشر الفرنسى (مما يتطلب بذل قدر هام من الجهد فى إعادة الكتابة) . والحال أن النص الأصلى يخرج سالماً إلى هذا الحد أو ذاك من هذه العملية . وقد شاع القول ، من قبل بعض من أكفأ المترجمين ، إن « الترجمة الفلانية أفضل من الأصل » ، وهذا التعبير خير دليل على الهوة التى تفصل الإنتاج الأدبى العربى عن نظيره الفرنسى .

(د) وفى هذه الظروف ، كيف يمكن للمترجم أن يفلت من المنطق المزدوج للتشريق والفرتسة ، الذى يفرضه هذا التراكم للمفاهيم السائدة فى مجال الترجمة الأدبية بوجه عام (« الترجمة الشفافة » : فالمهمة الأولى للمترجم تتمثل فى تجنب أن « يوحى » نصه بوجود ترجمة) وفى مجال الترجمة من العربية بوجه خاص (إغراء « الترجمة ذات النكهة المستشرقة ») ؟ فهل يتوجب عليه إعادة استغلال الاستراتيجيات القصصية التى يلجأ إليها بعض من الكتاب العرب الذين يكتبون بالفرنسية ، سعياً إلى إثبات هويتهم المغايرة[٢٤] ؟ إلا أنه إذا كان بوسع الكاتب الأصلى أن يضلل عن عمد قارئه الفرنسى ، فإن المترجم يصعب عليه السماح لنفسه بذلك ، والناشر واقف له بالمرصاد ليذكره بأن عليه أن يفعل كل شىء لكى يضع الكتاب فى متناول جمهوره المفترض .

(هـ) ذلك لأن سوق الأدب العربى فى الترجمة ، إن كانت قد كفت عن أن تكون مجرد امتداد محدود لحقل الاستشراق الأكاديمى ، ماتزال قاصرة بشكل أساسى على جمهور « معنى » بالعالم العربى بهذه الدرجة أو تلك . والحال أن المبيعات منخفضة بدرجة مزرية ، قياساً إلى الثقل الديموجرافى لذوى الثقافة العربية أو الأصل العربى من سكان فرنسا . فهل يعتبر الجمهور الفرنسى مغلقاً بشكل تام فى وجه الثقافة العربية أم أن الأمر مرده ، كما يزعم البعض ، إلى عيب لدى أولئك الذين لم ينتجوا بعد « الرواية العظيمة » المنتظرة « لو كانت موجودة ، لعرفناها » ؟ وهذا خيار زائف يوهمنا ، إذ يضع المناقشة فى حيز أحكام التذوق ، الإيحاء بأن هناك معياراً عالميا لقيمة عمل أدبى ما . ولابد ، هنا ، من التأكيد بأن هذه القيمة لا يمكن أن تقاس خارج السياق الثقافى الذى ولد هذا العمل ، كما يذكر بذلك الكاتب المصرى جمال الغيطانى :

« لا يكتسب العمل الأدبى قيمته من ترجمته إلى أى لغة مهما كانت سائدة إلا إذا اكتسب قيمة فى ثقافة لغته أولاً . صحيح أن الترجمة إلى لغات حية هامة قد تلقى أضواء لكنها لا تمنحه قيمة إضافية . بالعكس ، قد يؤدى الاهتمام المبالغ فيه ببعض الأعمال الأدبية متوسطة القيمة من جانب الثقافات الأخرى إلى

شعور يشبه السخرية ، فهى أحياناً تنتج اهتمامات لاعتبارات لا علاقة لها بقيمة العمل الأدبى نفسه ، وإنما تتصل باعتبارات عنصرية أو سياسية ، وتلك تضر بالعمل الأدبى فى ثقافته ولا تفيده .

ماتزال ترجمة وتقديم الأعمال الأدبية العربية مرتبطة بالعلاقة بين الغرب والشرق ، خاصة الشرق العربى . هناك نظرة مسبقة إلى الشرق نتاج ظروف تاريخية طويلة ومعقدة ، وأحياناً يقبل القارىء الأجنبى على قراءة أعمال تقدم له وتؤكد له هذه الصورة أو تلك الأفكار المسبقة ، وهنا يجب الإشارة إلى بعض الأدباء الذين يهمهم الرواج فى اللغات الأجنبية ، فيبادرون من جانبهم إلى تغذية هذه التصورات بتقديم أدب سياحى ، أو أدب يبرز التناقضات التى يتصورها الغرب عن الشرق » .

الترجمة والهيمنة الثقافية .

بعد هذا التحليل المزدوج ، يمكننا اقتراح فرضية عامة من أجل دراسة سوسيولوچية للترجمة فى سياق التبعية / الهيمنة الثقافية ، سوف تتألف من سلسلتين من الافتراضات ، تتطابق إحداهما مع لحظة التبادل الكولونيالية وتتطابق الأخرى مع لحظة التبادل بعد الكولونيالية ــ آخذين بعين الاعتبار أن الحديث يدور عن « لحظتين » مثاليتين نموذجيتين لا تتطابقان بالضرورة (كما تسنى لنا إدراك ذلك هنا) مع الاستعمار ونزع الاستعمار التاريخيين ، بل تتعايشان بالأحرى على مدار العصر .

(ا) فاللحظة الكولونيالية هى لحظة التبادل غير المتكافىء بالدرجة الأولى .

(١ / ١) والترجمة فى هذه اللحظة تعمل فى اتجاه يكاد يكون وحيداً : نحو اللغة / الثقافة العربية ، حيث تلعب دوراً أساسياً فى استيعاب الأشكال والمضامين الثقافية المستوردة وفى تكوين تمثيلات للثقافة الغربية . وكلما تعمق التثاقف ، تناقص ميل الترجمة إلى توطين الأشكال والمضامين السائدة (الترجمة ــ الاقتباس) فى اللغة / الثقافة العربية ، ويتزايد ميلها إلى نقل تلك الأشكال والمضامين إلى هذه اللغة / الثقافة على حالها (الترجمة ــ الكلك) ، الأمر الذى يؤدى إلى احتدام انقسام شخصيتها .

(١ / ٢) وبالمقابل ، فإن الترجمة لا تتدخل إلا بشكل ثانوى فى تكوين تمثيل و « معرفة » ، فى الثقافة الفرنسية ، عن اللغة / الثقافة العربية ، التى يجرى النظر إليها على أنها عاجزة عن تمثيل نفسها بنفسها . وهذا التمثيل الاغترابى يهيمن على خيارات وتقنيات الترجمة ، التى تميل إلى تأكيده وتضيف إلى وقع « الفرنسة » الكافى فى كل ترجمة وقع « التشريق » . ومن شأن دراسة سيميولوچية وأسلوبية مقارنة لهذين النمطين للترجمة ــ الترجمة الفرنسية / العربية المؤدية إلى التثاقف فى مقابل الترجمة العربية / الفرنسية المؤدية إلى التشريق ــ أن تسمح بالتحقق من مدى صحة هذه الافتراضات وبلورتها .

٢ ــ وتكون اللحظة بعد الكولونيالية هى لحظة وضع هذا التبادل غير المتكافىء فى موضع التساؤل .

(٢ / ١) إذ يتشكل فى اللغة / الثقافة المسودة تدريجياً ، رداً على الهيمنة اللغوية / الثقافية ، « علم استغراب » (حسن حنفى) ، أى جهاز مستقل لمعرفة اللغات / الثقافات المهيمنة ، يسمح (ا) بالحد من اللجوء إلى الترجمة وإلى إعادة تحديد خياراتها من زاوية الأشكال والمضامين الثقافية المميزة للغة / الثقافة المسودة ، و (ب) باستحداث تقنيات « للترجمة المدجنة » أى تلك التى تمنح للنص المستورد أهلية فى اللغة / الثقافة المسودة ، الأمر الذى يسمح لها بإعادة امتلاكه .

(٢ / ٢) وفى اللغة / الثقافة السائدة ، رغم أن التصور الموروث من التاريخ الكولونيالى مايزال حاسماً ، إلا أن الوصول المتزايد من جانب الأقليات الإثنية إلى دائرة الإنتاج والاستهلاك الواسعين للمنتجات الثقافية ، من شأنه أن يسمح بانبثاق أشكال أقل اغتراباً لتصور الثقافات المستعمرة سابقاً ولتلقيها ، خاصة من خلال خيارات وتقنيات ترجمة أكثر احتراماً للهويات الخاصة . ويمكن أن ينبثق من ذلك نقد لأيديولوچية « العالمية » ، التى غالباً ما تكون ذريعة للهيمنة الثقافية . فدراسة إمكانية الترجمة ، أى إمكانية تصدير الإنتاج الثقافى لثقافة محددة ، تعنى الاعتراف بأن كل ما هو « صالح بالنسبة لنا » ، أى له أهلية فى ثقافتنا ، ليس بالضرورة « صالحاً بالنسبة لهم » ، مناسباً فى ثقافة أخرى ، وذلك بالشكل نفسه الذى نرى به ــ وعن حق ــ أن كل ما هو « صالح بالنسبة لهم » ليس « صالحاً بالنسبة لنا » .

الحواشي :

١ — أرقام تقريبية مستمدة من الخارطة والرسوم البيانية الواردة في :
Le Grand Atlas des Litteratures, Encyclopaedia Universalis (Paris, 1990), P. 392 – 393 .

٢ — انظر مقال سامية محرز ، « **الترجمة والتجربة بعد الكولونيالية** : النص المغربي المكتوب بالفرنسية » .
Rethinking Translation, Lawrence Venuti Routledge(ed.).

٣ — « **مواقع الأفلاك في وقائع تليماك** » ، بيروت ، ١٨٦٧ ، ٧٩٢ ص . قد يبدو اختيار الطهطاوي غريباً بالنسبة لنا اليوم . وفي الواقع ، كانت « مغامرات تليماك » لفينيلون ــ وهو تعليق أخلاقي على هوميروس ــ من الكتب الأكثر رواجاً في فرنسا في ثلاثينيات القرن التاسع عشر .

٤ — انظر : Gilbert Delanoue, **Moralistes et Politiques musulmans dans l'Egypte du XIXe siécle** (1798 - 1882), 2 Vols., Le Caire, Institut français d'Archéologie Orientale du Caire, 1982, II, P. 618 – 630 .

٥ — من بين الاقتباسات المصرية الأشهر ، اقتباس مسرحية «**ترتوف**» لموليير على يد عثمان جلال (« **الشيخ متلوف** » ، حول عام ١٨٧٠) ، وهو نقل كامل للمسرحية في سياق عربي ــ إسلامي .

٦ — من بين أنجح اقتباسات المنفلوطي رواية « **بول وفيرجيني** » لبيرناردان دى سان پيير (« **الفضيلة** » ، ١٩٢٣) ولعل السبب في ذلك أنها قد جرى تلقيها بوصفها صدى غربياً للسير الغرامية العربية التراثية من أمثال مجنون ليلى . ومثل آخر لهذه هو « تعريب » رواية **Les Misérables** لفيكتور هوجو من قبل الشاعر حافظ إبراهيم (١٨٧٢ — ١٩٣٢) ، تحت عنوان « **البؤساء** » ، التي نشرت لأول مرة في عام ١٩٠٩ ثم أعيد نشرها مراراً والمرة الأخيرة في عام ١٩٧١ . ومع أن العنوان العربي ترجمة حرفية للعنوان الأصلي ، إلا أن المحرر الذي كتب مادة « حافظ إبراهيم » في الموسوعة البريطانية (ولم يرد اسمه) يقول « إن موهبة حافظ الحقيقية ربما كانت في النثر ، وهذا ما يتبين من روايته **البؤساء** التي لم يتمها » !
(**Encyclopedia Britannica,** Micropedia, IV, P. 832, 1980 édition) .

٧ — هذه الأرقام وتلك التي تليها مستخرجة من مقالة شعبان عبد العزيز خليفة « **Trente années d'édition égyptienne** » (ثلاثون عاماً من النشر في مصر) في Bulletin du CEDEJ, n 25 (1989 - 1), Le Caire, 1990, P. 30 - 31 . ولابد من الإشارة إلى التباين الواسع للإحصاءات المتعلقة بإنتاج الكتب ، في مصر وعامة ، حسب كيفية تعريف ما يسمى بالكتاب . ولذا فإنه يجب التعامل مع الأرقام الواردة هنا على أنها تشير إلى تقديرات تقريبية معقولة لا إلى معلومات مؤكدة .

٨ — انظر البيبليوجرافيا التي أشرفنا على إعدادها : **Traductions arabes d'auteurs d'expression française** (Bibliographie - Égypte, 1952 - 1989), Service culturel de l'Ambassade de France en Egypte, Département de traduction et d'Intrepration,1990 .

٩ — مع مرور الوقت ، يبدو ، بشكل مفارق تماماً ، أن تدخل الدولة في الستينيات مسئول إلى حد كبير عن انهيار صناعة الكتاب المصرية في أعوام ١٩٦٧ — ١٩٧٥ كما أن موقف تخفيف التدخل الذي تبنته الدولة في الشئون الثقافية في ظل سياسة الانفتاح ، قد دشن في الواقع انتعاش صناعة الكتاب عن طريق تحريرها من بعض القيود والسماح بالاستثمار الأجنبي . انظر : Y. Gonzalez - Quijano : « **Politiques culturelles et industrie du livre en Égypte** », Maghreb - Machrek, 127 (1st trim. 1990), P. 104 - 120 .

١٠ — انظر مقالة سيد البحراوي : « **Le public de la littérature, un domaine à étudier** », Bulletin du CEDEJ, 25 (1989 - 1, Le Caire) 1990, P. 177 - 185.

١١ — على الرغم من اختزال النفوذ الفرنسي المباشر في ظل الاحتلال البريطاني لمصر (١٨٨٢ — ١٩٥٢) ، فإن التأثير الثقافي واللغوي الفرنسي ظل قوياً بما يكفي لأن ينتج ، خاصة بين الأقليات المسيحية واليهودية ، ظهوراً لأدب مصري هام مكتوب بالفرنسية . على أن هذا الإنتاج هبط فجأة بعد عام ١٩٥٦ ثم اقتصر على حفنة من الكتاب والمثقفين الذين هاجروا إلى فرنسا في الخمسينيات .

١٢ — **Le monde arabe dans la vie intellectuelle et culturelle en France,** Colloque, 18 – 20 janvier 1988, Paris, Institut du monde arabe 1989 .

١٣ — انظر : Edward W. Said, **Orientalism,** New York, Random house, 1978

١٤ — انظر : Naguib Mahfouz, **Le Jour de l'assassinat du leader,** Paris, Sindbad, 1989 —

١٥ — في : Sayyab, **Le Golfe et le fleuve,** Paris : Sindbad, 1977, P. 89 . إنني أشكر الأستاذة فريال غزول (قسم اللغة الإنجليزية والأدب المقارن ، الجامعة الأمريكية في القاهرة) ، للفتها انتباهي إلى هذا المثال . ولا حاجة إلى القول إن هذه الملاحظة (والملاحظة التي سبقتها) لا تهدفان بحال من الأحوال إلى الإساءة إلى مترجم يتمتع بمواهب معترف بها من الكافة وعن جدارة ، بل تهدفان بالأحرى إلى الإشارة إلى مثلب ينجم ، في اعتقادي ، من

هذا الموقف ـ موقف « المترجم العليم بكل شيء » ـ الذى يتمشى مع الطباع الاستشراقية والذى لانزال نحن ، المترجمين من العربية الذين جربنا هذا التلقين الاستشراقى ، نستسلم له فى كثير من الأحيان .

١٦ ـ انظر :

Nada Tomiche, **La littérature arabe traduite. Mythes et réalités,** Paris, Geuthner, 1978, P. 3 وقد نشرت منذ بضعة أشهر (مايو ١٩٩١) آخر ترجمة فرنسية لمقتطفات من « ألف ليلة وليلة » (من إعداد جمال الدين بن شيخ وآندريه ميكيل) فى مجموعة Folio الصادرة عن دار نشر Gallimard . وتعتزم دار جاليمار نشر الترجمة الكاملة المجلدة ، فى مجموعتها La Pléiade ، لتجعل منها بذلك أول نص عربى يشق طريقه إلى هذه المجموعة ذات المكانة الرفيعة : وهذا مؤشر آخر ، إن كانت هناك ضرورة إليه ، على محورية « ألف ليلة وليلة » فى الأدب العربى كما تقدمه الثقافة الفرنسية .

١٧ ـ انظر :

Taha Hussein, **Le livre des jours,** trad. Jean Lecerf et Gaston Wiet, Paris, Gallimard, 1947 . وأعيد طبعها عام ١٩٧٣ .

١٨ ـ انظر :

Tawfik El - Hakim, **Un substitut de campagne en Égypte,** trad. Gaston Wiet et Zaki M. Hassan, Paris, Plon, 1938 . وأعيد طبعها عام ١٩٧٤ .

١٩ ـ انظر : Nada Tomiche, op. cit., P. 21 .

٢٠ ـ انظر :

Naguib Mahfouz, **les Fils de la médina,** Sindbad; Yehia Haqqi, Choc, Denoël; Nabil Naoum, Retour au temple, Actes Sud . وعن دار سندباد أيضاً ، أحاديث نجيب محفوظ مع جمال الغيطانى (« نجيب محفوظ يتذكر ») .

٢١ ـ انظر :

من اللافت للانتباه أن دار نشر Heinemann Educational Books, التى لعبت دوراً رائداً فى ترجمة الأدب العربى المعاصر إلى الإنجليزية ، تحقق غالبية مبيعاتها فى الأسواق الأنجلوفونية فى أفريقيا وآسيا : بعبارة أخرى ، أن حركة ترجمة هذا الأدب قد بدأت إلى حد كبير كتبادل جنوبى ـ جنوبى (من خلال وساطة الإنجليزية والفرنسية العاملتين كلغتى تواصل بين شعوب مختلفة اللغات ، ومن خلال بنية نشر موجودة فى أوروبا) ، لا كتبادل شمالى ـ جنوبى . وللاطلاع على كشف بأماكن صدور الأدب العربى المترجم إلى الإنجليزية ، انظر : Edward Said, « **Embargoed literature** » The Nation, 17 september 1990, P. 278 - 280 .

٢٢ ـ انظر :

يوجد الآن بالفرنسية أحد عشر عملاً من أعماله . و « الثلاثية » هى العمل الروائى العربى الحديث الأول الذى يعاد نشره فى طبعة شعبية .

٢٣ ـ انظر :

لنشر ، بين أفضل النصوص (والأفضل ترجمة) إلى Gamal Ghitany, **Zayni Barakat,** Seuil, 1985; Sonallah Ibrahim, **Étoile d'août,** Sindbad, 1987 وقد ترجم العملين جان ـ فرانسوا فوركاد ؛ و Edouard Al - Kharrât, Alexandrie, **Terre de safran,** Julliard, 1990 وقد ترجمها لوك بربوليسكو .

٢٤ ـ إن الكتابة الفرنسية « تسلمنا » إلى الآخر ، لكننا سندافع عن أنفسنا عن طريق الأرابيسك ، وقلب الأمور ، والإيقاع فى الحيرة ، والتيه والحرف المتواصل للجملة وللغة ، وذلك بحيث يتوه الآخر مثلما يتوه فى أزقة القصبة » (Abdelwahab Meddeb, in Jean Déjeux, **Situation de la littérature maghrébine de langue française**, Alger, OPU, 1982, P. 103 - 104)

٢٥ ـ انظر :

جمال الغيطانى ، « الزينى بركات : **رؤية من الضفة الأخرى** » ، ورقة مقدمة فى الملتقى الأول حول الأدب القصصى المصرى مترجماً إلى اللغة الفرنسية ، القاهرة ، ١٣ ـ ١٥ أكتوبر ١٩٩٠ .

حرية الكاتب*

نادين جورديمر

تقديم

فى سن الثالثة عشرة قدمت نادين جورديمر Nadin Gordimer نفسها للقارىء ، تحديداً فى عام ١٩٣٧ . وطوال أكثر من نصف قرن واصلت عملها بدأب ، فأصدرت أكثر من تسع روايات وثمانى مجموعات قصصية ومجموعة من المقالات فى أدب الرحلات ، والسيرة والسيرة الذاتية ، والسياسة ، وتصوراتها للعملية الإبداعية ، وللرقابة . . . إلخ .

ومنذ الخمسينيات ، أصبحت جورديمر إحدى العلامات الأدبية البارزة ، فى ساحة جنوب أفريقيا . وفى الوقت ذاته بدأت تشق طريقها إلى القارىء خارج عزلة الأبارتهايد ، فترجمت أعمالها لأكثر من عشرين لغة . وأصبحت بجانب بريتن بريتنباتش Breyten Breytenbach وأثول فوجارد Athol Fugard وغيرهما نافذة لعالم جنوب أفريقيا ، بتناقضاته وصراعاته الموارة . وقد أتاح فوزها بجائزة نوبل للقراء العرب فرصة الاطلاع على تجربتها ، فترجمت بعض أعمالها ، وظهرت العديد من المراجعات النقدية لمسيرتها الإبداعية .

شكلت الصورة المركبة لواقع جنوب أفريقيا (الحياة فى ظل الأبارتهايد ، صعود الحزب الوطنى للسلطة فى ١٩٤٨ ، عالم الخمسينيات الثقافى والسياسى والاجتماعى ، مقاومة الستينيات وهزيمتها ، تنامى حركة الوعى الأسود فى السبعينيات ، انتفاضة سويتو ، نهوض الثمانينيات الذى تمخض عن بعض المكاسب للأغلبية السوداء وقاد للتفاوض وجعل الكثيرين يرون حلمهم بجنوب أفريقيا ديمقراطية أقرب مما كان فى أى يوم مضى) ، شكلت هذه الصورة المركبة خلفية غنية وفوارة لأعمال جورديمر ، وأعطت مشروعها الأدبى مشروعيته ومعناه .

لكن الأمر لم يكن بهذه السهولة ، فقد كانت جورديمر ، حسب تعبيرها ، «أقلية داخل الأقلية » . إنها الكاتبة البيضاء التى تنتمى لأقلية تمارس كل شرور التمييز العنصرى والاستغلال الاقتصادى ، فتتمايز عنها وتعلن تمردها على ثقافتها المهيمنة وطبقتها ، وهى الكاتبة التى تنحاز لأغلبية سوداء مغيَّبة ، يسحق الأبارتهايد إنسانيتها تحت

* كلمة ألقيت فى مؤتمر المدرسين الهنود فى ديربى ، ١٩٧٥ وقد نشرت أولاً فى نيوكلاسيك ، العدد (٢) (١٩٧٥) ، ص ص ١١ - ١٦ . ترجمها وقدم لها مجدى النعيم ، وهو قاص سودانى ، سخرج من كلية التربية (قسم اللغة الإنجليزية) ، بجامعة عين شمس بمصر .

شروط اقتصادية أقل ما توصف به أنها مريرة وقاسية . ومع تنامى الوعى الأسود فى السبعينيات ، أصبحت عزلة جورديمر أكثر مرارة ، إذ زاد ابتعادها عن محيطها الأبيض ، ولم تقبل الأغلبية السوداء اندماجها فيها بوصفها مثقفة بيضاء .

صنع هذا المشهد المعقد التزام جورديمر الخاص ، فأصبحت أكثر إلحاحاً على أن يكتب الكاتب الحقيقة «كما يراها» ، لا كما «يتوقع منه» . وفى هذه المقالة/الخطبة التى كتبت فى منتصف السبعينيات ، فى إحدى اللحظات الحاسمة فى تطور رؤ ية جورديمر لأدبها ودوره ولمجتمعها ومعنى التزامها الإبداعى ، تطرح تصورها لحرية المبدع ، فنجدها قريبة منا بهمومها وتصوراتها . وكما يقول ستيفن كلنجمان ، محرر مقالاتها (بما فيها هذا المقال) ، «هى كاتبة تحليلية بطبيعتها» ، نجدها تلقى الضوء على مفهوم حرية الكاتب ، ومعنى الالتزام ، من عدة زوايا ، تغنيها رؤ يتها الثاقبة ويعطيها طعمها استنادها على واقعها المحلى وتطلعها للتجارب الأخرى . تكشف هذه المقالة ، أيضا ، وعلى نحو ما ، عن تأثرات جورديمر الأدبية الباكرة ، أى تأثرها بتورجنيف Ivan Turgenev وبرخت Bertold Brecht حيث تسمى الأول روسى القرن التاسع عشر العظيم . هذه ، إذن ، زبدة تجربة مُبدعة كرست حياتها لإبداعية لا نشك فى جديتها .

المترجم

ماذا تعنى حرية الكاتب ؟

بالنسبة لى ، تعنى حق الكاتب فى أن يدافع عن/ وينشر للعالم رؤ يته الخاصة لوضع مجتمعه . وإذا كان له أن يعمل بأفضل ما عنده ، فيجب أن ينتزع تحرره من تماثل التفسير السياسى والأخلاق والأذواق الشائعة .

حيثما وأينما وكيفما كنا نعيش ، «فالحرية» تتبادر للذهن بوصفها مفهوما سياسيا على سبيل الحصر . وعندما يفكر الناس فى حرية الكُتّاب يتراءى لهم على التّو ذلك الكم الهائل الذى راكمته حضارتنا من الكتب المحروقة والمحظورة والممنوعة ، والذى أضافت بلادنا وتضيف إليه مساهمتها . إن حقّ أن يترك المرء وشأنه ليكتب ما يرضيه ليس قضية أكاديمية لنا نحن الذين نعيش ونعمل فى جنوب أفريقيا . لقد كانت وجهة النظر الخاصة ، وستظلّ على الدوام ، باعثاً للخوف والحنق عند أصحاب طريقة ما فى الحياة كطر بقة حياة «الرجل الأبيض فى جنوب أفريقيا ، الذى لا يطيق أن يُنظر له إلا فى ضوء مبدأ التبرير الذاتى .

كل ما بوسع الكاتب ، بوصفه كاتباً ، أن يفعله ، هو أن يواصل كتابة الحقيقة كما يراها . وهذا ما أعنيه بوجهة نظره الخاصة للأحداث، سواء كانت أحداثاً عامة كبرى مثل الحروب والثورات، أو وقائع الحياة الشخصية اليومية الفردية والصغيرة .

يأتى زمان فى تاريخ بلدان بعينها ، تكون هذه القصيدة الّتى كتبها برتولد برخت ، خلال حياة العديدين منا ، هى أفضل ما يعبر عن مشاعر كُتّابها :

عندما أمر النظام بحرق الكتب ذات التعاليم الخطيرة
وأرغمت الثيران على جر عرباتٍ محملةٍ بالكتب
إلى المحرقة الجنائزية ،
اكتشف أحدُ أفضلِ الشعراء المنفيين - غاضباً -
عندما فحص القائمة ، أن كتبه قد نسيت
مشى إلى طاولته ، وكتب على جناح الغضب

إلى أولئك الممسكين بالسلطة :
احرقوني
كتب بقلم متعجل :
احرقوني ، ولا تعاملوني هكذا ، لا تستثنوني
ألم أقل الحقيقة دائماً في كتبي ،
وتعاملونني الآن بوصفي كاذبا
إلى آمركم :
احرقوني(١)

نستطيع نحن كتاب جنوب أفريقيا أن ندرك هذه المشاعر اليائسة التي عبرت عنها القصيدة ، طالما لا نزال نقاتل من أجل أن تقرأ كتبنا لا أن تحرق .

وإذا كان الكاتب ينتمي إلى حيث تكبح حرية التعبير ، ضمن الحريات الأخرى ، فالنفي والإبعاد هما أبشع ما يواجهه الكاتب من مخاطر ، وقد واجه العديدون ذلك . إن الطاقة الإبداعية تجمّد أكثر مما تدمّر . ها هو توماس مان Thomas Mann يصمد في منفاه ليكتب (دكتور فاوستوس) ؛ وباسترناك Pasternak يهرّب (دكتور زيفاجو) عبر عشر سنوات من الصمت ؛ وسولجنتسين Solzhenitsyn يظهر بعالمه الفظيع بكراً في خريطة (أرخبيل الجولاج) ؛ وقريباً منا في قارتنا ، يكتب شينوا أشيبي Chinua Achebe من أمريكا ولا يهرب نثره ليرضي النظام النيجيري الذي لا يستطيع أن يعيش في ظله(٢) ؛ ودينيس بروتوس Dennis Brutus يذيع صيته في الخارج ، بينما يبقى شعره ممنوعاً في وطنه ؛ وبريتن بريتنباتش Breyten Breytenbach ، بعد قبوله بالاستثناء الخاص من القانون العنصري الذي سمح له بزيارة وطنه برفقة زوجة ليست بيضاء ، يقبل بلا شك في ذات الوقت حقيقة أن الكتاب الذي سيكتبه بعد هذه الزيارة سيحظر بعد برهة وجيزة(٣) .

وسط كل هذه التقلبات ، يستمر الكتاب الحقيقيون في كتابة الحقيقة التي يرونها ، ولا يقبلون أن يخضعوا أنفسهم للرقابة ... تستطيع أن تحرق الكتب ، لكن نزاهة الفنانين المبدعين ليست هي الورقة ولا نسيج التطريز - تبقى هذه النزاهة طويلاً جداً ، بحيث لا يمكن مطاردة ، أو مداهنة ، أو تخويف الفنان نفسه ليخونها .

كل هذا ، برغم مشقة احتماله ، هو جزء من معركة الكاتب من أجل الحرية .

هناك تهديد آخر لهذه الحرية في أي بلد تكبح فيه الحريات السياسية . إنه تهديد أكثر مكراً ، بحيث يمكن فقط للقليلين أن يدركوه . إنه تهديد يأتي تحديداً من قوة معارضة الكاتب لانتهاك الحرية السياسية . إنه التهديد الأكثر تناقضاً ، إذ ربما يهدد هذه الحرية المركبة - حرية رؤيته الخاصة للحياة - مجرد وعيه بما هو متوقع منه . ما هو متوقع منه ، في الغالب ، هو التماثل مع أرثوذكسية المعارضة .

هناك من يعتبرون الكاتب لسان حالهم ؛ أولئك الذين يشاركهم ، من حيث هو إنسان ، أهدافهم ؛ وأولئك الذين تتطابق قضيتهم مع قضيته ، من حيث هو إنسان ؛ والذين معاناتهم هي معاناته . إن تماثله وإعجابه وولاءه لهؤلاء يشعل حالة من الصراع داخله .

إن نزاهته من حيث هو إنسان تقتضي أن يضحي بكل شيء لصالح الرجال الأحرار في الصراع الدائر . لكن نزاهته من حيث هو كاتب تهدر في اللحظة التي يبدأ كتابة ما قيل له إنه يجب أن يكتبه .

هذه هي مشكلة الكتاب السود الخاصة في جنوب أفريقيا . وستظل ، سواء اعترف الجميع بذلك أو لم يعترفوا . وسوف تمتد هذه المشكلة ، حتى لأرثوذكسية القاموس : إن رطانة النضال الأممية صحيحة وملائمة للبرنامج الجماهيري ، للصحيفة ، للمرافعة من داخل قفص الاتهام ، لكنها ليست ملائمة ، ليست عميقة ، ليست مرنة ، ليست ماضية (Cutting) ، ليست طازجة بما يكفي لقاموس الشاعر والقاص والروائي .

وكذلك «لغة الشعب» كما سيزعم ، حيث لا ينبغي أن تصل الكتابة الإبداعية للصفوة فقط . إن الرطانة النضالية تفتقر إلى البراجماتية المبدعة وشعرية الكلام الشائع ، معاً - الصفات التي يواجه الكاتب تحدي الإمساك بها إبداعياً ، ليعبر عن روح الشعب وهويته ، على نحو تعجز عنه آلاف المسكوكات (الكليشيهات) النبيلة والمثيرة للمشاعر .

يحتاج الكاتب الأسود إلى حريته ليؤكد أن لغة شاتسورث Chatsworth ، ديمبازا Dimbaza وسويتو Soweto هي أداة ليست أقل من لغة واتس Watts أو هارلم Harlem ، وذلك للتعبير عن الاعتزاز واحترام الذات ، والمعاناة والغضب ، أو عن أى لون من ألوان طيف الفكر والمشاعر .

وفى الواقع ، فإن الكاتب - حتى وهو يقف فى صف الملائكة - عليه أن يحتفظ بحقه فى قول الحقيقة كما يراها ، وبكلماته هو ، دون أن يتهم بالخذلان . كتب فيليب توينبى Philip Toynbee : «هدية الكاتب للقارىء ليست المتعة الاجتماعية أو الرفعة الأخلاقية أو حب الوطن وإنما توسيع مدارك القارىء» . وهذه هى مساهمة الكاتب الوحيدة فى التغيير الاجتماعى . يحتاج الكاتب أن يُترك وشأنه ، من قبل أصدقائه وأعدائه ، ليصنع هويته هذه ، ويجب أن يصنعها حتى ضد رغبته الخاصة .

ولعلنى لست فى حاجة لأضيف أن هذا لا يعنى أن يعود الكاتب إلى برجه العاجى . فالهدية لا يمكن صنعها من مكان مثل هذا المكان . ومنذ عهدٍ قريب عرف جان بول سارتر Jean- Paul Sartre مسئولية الكاتب ، بوصفه مثقفا ، تجاه مجتمعه ، بعد أن شغل هو نفسه هذا الموقع لسنوات فى فرنسا : **«إنه شخصٌ مخلص لجسد سياسى واجتماعى ، لكنه لا يكف أبداً عن معارضته . وبالطبع ربما ينشأ تناقض بين ولائه ومعارضته ، لكنه تناقض مثمر . ولا جدوى من ولاء بلا معارضة ، إذ لن يعود الإنسان حراً »** .

عندما يطالب كاتب بحريات مثل هذه لنفسه ، فهو يبدأ بإدراك الخطر الحقيقى لنضاله . وهذه ليست مشكلة جديدة ، ولا أعتقد أن بين كل الذين واجهوها من رآها بوضوح وتصدى لها بعناد صلب مثل روسى القرن التاسع عشر العظيم إيفان تورجنيف . لقد نال تورجنيف صيتاً ذائعاً بوصفه كاتبا تقدميا . وقد كان لصيقاً بالحركة التقدمية فى روسيا القيصرية وتحديداً بجناحها الأكثر ثورية الذى قاده الناقد بلينسكى Belinsky ثم الشاعر نيكراسوف Nekrasov لاحقاً . ومع قصصه واسكتشاته ، قال الناس إن تورجنيف يواصل العمل الذى بدأه جوجول Gogol فى إيقاظ ضمير الطبقات المتعلمة على شرور النظام السياسى القائم على القنانة .

لكن أصدقاءه ومعجبيه ورفاقه قصروا عن إدراك عبقريته ، الشىء الذى جعله موسوساً بالحفاظ على حرية الكاتب فى إعادة إنتاج الحقيقة وواقع الحياة ، حتى لو لم تتطابق هذه الحقيقة مع رغبته الخاصة .

وعندما نشر تورجنيف روايته العظيمة (آباء وأبناء) فى ١٨٦٢ هوجم ، ليس فقط من قبل اليمين بسبب ممالأته للثوريين الفوضويين ، وإنما أيضاً وبشكل أكثر مرارة من قبل اليسار ، الجيل الشاب نفسه الذى كان بازاروف Bazarov شخصية الرواية الرئيسية نموذجه ومثله الأعلى . لقد لامه الراديكاليون والليبراليون الذين كان تورجنيف نفسه ينتمى لهم ، لاموه بوصفه خائنا لأنه قدم بازاروف بكل الأخطاء والتناقضات التى رآها فى نمطه ، وفى ذاته ، إذ يقول - وبكلماته هو - إنه خلقه هكذا لأنه «فى تلك الحالة ، كانت الحياة تبدو هكذا» .

وتجدد الهجوم مرة أخرى بعد نشر رواية أخرى هى (الدخان) ، فقرر تورجنيف كتابة سلسلة من المذكرات الأوتوبيوجرافية تسمح له بالرد على نقاده بشرح آرائه فى فن الكتابة ، وموقع الكاتب فى المجتمع ، وكيف يكون موقف الكاتب من إشكاليات عصره الجدالية . وقد كانت النتيجة سلسلة متواضعة من المقالات شكلت ميثاقاً لافتاً لعقيدة كاتب . يقول تورجنيف عن نقاده وتحديداً فيما يتعلق بـ (آباء وأبناء) :

«إنهم يتحدثون بعمومية ودون أن تكون لديهم فكرة صائبة عما يدور فى ذهن المؤلف ، أو ما أفراحه وأحزانه بالضبط ، وما مراميه ، ونجاحه وإخفاقه . بل هم ، على سبيل المثال ، لا يرتابون حتى فى السعادة التى يذكرها جوجول والتى تتألف من تأنيب المرء لذاته ومحاسبته على أخطائه فى الشخصيات الخيالية التى يصورها . إنهم متيقنون تماماً أن ما يفعله الكاتب هو «تطوير أفكاره» . . . دعنى أوضح ما أعنيه بمثال صغير : أنا غربى عنيد وميئوس منه . لم أخفِ هذا أبداً

ولا أخفيه الآن . وبالرغم من ذلك فقد وجدت سعادة كبرى أن أكشف فى شخصية بانشن فى (بيت النبلاء) كل الجوانب الجلفة والشائعة عند الغربيين : لقد جعلت سلافونيل لافريتسكى «يسحقه» تماماً . لم فعلتها ، أنا الذى أعتبر مبدأ سلافونيل زائفاً وتافهاً ؟ ذلك لأنه ، وفى هذه الحالة بعينها ، كانت الحياة هكذا حسبما أرى ، وكل ما أردته قبل كل شىء هو أن أكون مخلصاً ومفعماً بالثقة ، لقد حذفت كل شىء فنى فى مجال ما يتعاطف معه ، وجعلته يعبر عن نفسه فى نبرة قاسية فظة ليس بسبب رغبة سخيفة فى الإساءة للجيل الشاب . . . وإنما ببساطة نتاجاً لملاحظاتى . . . إن ميلى الشخصى ما كان له أن يفعل شيئاً . . لكنى توقعت أن يندهش قرائى إذا قلت لهم إنى أشاطر بازاروف كل قناعاته باستثناء آرائه فى الفن »[٤] .

وفى مقالة أخرى يلخص رأيه فيما يسميه «الإنسان ذو الموهبة الحقيقية» بقوله :

«تقدم له الحياة التى تحيطه مضامين أعماله ، إنه انعكاسها المكثف . لكنه عاجز عن كتابة التقريظ مثلما هو عاجز عن كتابة أهجية . . . وعندما يقال ذلك ويحدث ، فإنه يظل أسمى منه . يستسلم أولئك العاجزون عن الفعل لتيمة منجزة أو ينفذون برنامجاً »[٥]

هذه الشروط التى أتحدث عنها . هى الشروط الخاصة ، بل الشائعة ، فى حالة الكتاب المحاصرين فى زمن القنبلة وحاجز اللون ، مثلما هم محاصرون فى زمن الأحذية الثقيلة والعصا المطاطية .

هناك شروط أخرى ، أكثر مراوغة وأقل عنفاً ، تؤثر على حرية ذهن الكاتب .

ماذا عن الشكل الأدبى ، مثلاً ؟ ماذا عن دورة المبدع ، المقلدين المزورين ، ومن ثم استعادة مبدع ما مرةً أخرى ؟

وإذا ما كان لكاتب أن يشق طريقه لعمله الخاص ، فعليه أن لا يكون واعيا كل الوعى بالشكل الأدبى على النحو الذى تسلكه فيه التبرجات اللغوية . أقول «يكون واعياً» لأن الشكل الأدبى هو جزء من شروط عمله ، يستطيع أن يرفضه مختاراً ، لكنه لا يستطيع أن يختار هل فرض عليه أم لا من قبل الناشرين والقراء الذين لا يسمحون له أن ينسى أن عليه أن يأكل .

إنها معجزة نادرة أن يُستقبل مبدع ما بالدهشة والصدمة . وأن يدفع تأثيره الناس فى اتجاهات جديدة خاصة بهم . لكن المبدع التالى له لا يأتى أبداً من بين مقلديه ، أولئك الذين يقدعون شكلاً على مثاله . ليست كل الكتابة الجديرة بالاهتمام هى إبداع ، لكنى أؤمن أن الإبداع يأتى دوماً من رؤية فردية خاصة . ربما تنبع الحرفة من تراث ، لكن التراث يتضمن خيار التأثر ، بينما يجعل الشكل تأثير اللحظة واحداً لكل الذين يعاصرونه .

يحتاج الكاتب إلى كل ضروب الحرية هذه ، القائمة على الحرية الأساسية ، أى التحرر من الرقابة . إن الكاتب لا يبحث عن غطاء للحياة وإنما عن هتك غطائها دون احتمال المراوغة . إنه مرتبط أوثق الارتباط بالحياة على طريقته الخاصة ، ويجب أن يترك لها إذا ما كان لأى شىء أن يتمخض عن هذا الصراع . يجب أن تطلق أى حكومة ، أى مجتمع - أى رؤية لمجتمع مستقبلى - كتابها أحراراً كأقصى ما يكون ليكتبوا بطرقهم الخاصة المختلفة ، وبخياراتهم الخاصة للشكل واللغة ، وحسب اكتشافهم الخاص للحقيقة .

مرة أخرى يعبر تورجنيف عن هذا المعنى بشكل أفضل :

«لا يمكن تصور الفنان الحقيقى بلا حرية - بأوسع ما تعنى الكلمة - فى علاقته بنفسه ، وبتاريخه ، وبلا هذا الهواء من المستحيل أن يتنفس »[٦] .

وأضيف كلمتى الأخيرة : وفى هذا الهواء وحده يُصبح الالتزام والحرية المبدعة شيئاً واحداً .

الهوامش :

(١) أخذتها جورديمر من Die Büchverbrennung وقد ترجمها هـ . ر . هيز إلى الإنجليزية تحت عنوان "The Burning of the books" في: Bertold Brecht, selected poems (New York, Grove press, 1959), p. 125.

(٢) اشتهر شينوا أشيبى Chinua Achebe برواياته التى بدأت بـ (الأشياء تتداعى) (لندن) هاينمان ١٩٥٩ ونيويورك ، ماكدويل ، أو بولنسكى ١٩٥٩) . وقد ارتبط بقضية بيافرا أثناء الحرب الأهلية النيجيرية حيث كان يعيش فى منفاه بالولايات المتحدة وقت إلقاء هذه الكلمة . وقد كتبت جورديمر مراجعة نقدية لمقالاته المجموعة تحت عنوان **Morning Yet on Creation Day** فى ملحق التايمز الأدبى ، ١٧ أكتوبر ١٩٧٥ ، ص ١٢٢٧ .

(٣) بريتن بريتنباتش هو ألمع كتاب جيل الستينيات Sestiger الأفريكان (الأفريكان هم مواطنو جنوب أفريقيا ذوو الأصول الأوربية - المترجم) الذى تحدى ثقافة مواطنيه لأول مرة على نحو دراماتيكى . وقد تزوج من فيتنامية أثناء إقامته فى باريس ، وهى زيجة يحرمها قانون منع الزيجات المختلطة الجنوب أفريقى ، الأمر الذى تطلب استثناءً خاصاً ليعود بزوجه إلى البلاد . وقد نشر كتابه عن هذه الزيارة (فصل فى الجنة) بالأفريكانية تحت اسم مستعار هو ب . ب لازاروس (جوهانسبرج بيرسكور ، ١٩٧٦) ، ثم صدر باسمه الحقيقى وبترجمة رايك فوجان (نيويورك) بيرسى ، ١٩٨٠ - لندن ، فابر ، ١٩٨٥) .

(٤) من Ivan Turgenev , **«A propos of Fathers and Sons»**, in: **Turgenev's literary Reminiscences and Autobiographical Fragments**, Translated by David Magarshack (London: Faber, 1958), pp. 170-1.

(٥) فى مقدمة تورجنيف لمجموعة رواياته الكاملة . وقد أورده ماجارشاك فى مقدمته لمذكرات تورجنيف - سابق ص ٨٢ .

(٦) انظر : **A propos of Fathers and sons, p. 176.**

الديمقراطية :

المطلق والنسبى*

أوكتابيوباث

تقديم

أوكتابيوباث ، الشاعر وكاتب المقال المكسيكى الحائز على جائزة نوبل فى الأدب لعام ١٩٩٠ ، يقدم نفسه شاهداً على العديد من الأحداث ، لا مفكراً سياسياً . وذلك خلال محاضرته التى ألقاها يوم السبت ١٩٩١/١١/٣٠ بمناسبة افتتاح قاعة « أمير استورياس » للمحاضرات بجناح إسبانيا فى المعرض العالمى إكسبو ١٩٩٢ فى إشبيليا ، التى يحلل فيها تطور الديمقراطية ، وهو ما يعنى الحديث عن المجتمع الغربى ، مشيرا إلى وجود تشابهات واختلافات بين أحداث عامى : ١٤٩٢ ، وهو عام « الفتح » الإسبانى لأمريكا ، و١٩٩٢، بوصفهماعلامتين لعصرين يُفترض أنهما يمثلان قفزةً فى التاريخ . وقد دافع باث بشكل أساسى عن الاكتشاف الأمريكى من جانب إسبانيا ، وأبدى قلقه بشأن حالة الشك التى تعترى شرق أوروبا بعد سقوط الشيوعية ، كما كان شديد النقد لمساوىء الديمقراطية الحديثة .

وقد نشر المقال فى جريدة A.B.C. الإسبانية ، يوم السبت ١٩٩١/١١/٣٠ من ص ٥٧ إلى ص ٦٠ . وهذا هو نصه :

عندما دعيت لافتتاح هذه السلسلة من المحاضرات حول مستقبل الديمقراطية مع نهاية القرن ، قبلت هذه الدعوة بحماس ، ولكن ، بعد لحظة من التردد ، قبلت مدفوعا باقتناعى ، وساورنى الشك لأننى لست متأكداً من أننى الشخص المناسب لتناول مسألة معقدة بهذا الشكل . فلست مؤرخاً ، ولا عالم اجتماع ولا سياسة : إننى شاعر ، ترتبط كتاباتى النثرية ارتباطاً وثيقا بموهبتى الأدبية ، وميولى الفنية . أفضّل الحديث عن « مارسيل دوشامب » أو عن « خوان رامون خيمينيث » على الحديث عن « لوك » أو « مونتسكيو » . صحيح أننى مهتم بالفلسفة السياسية ، لكننى لم أحاول ، ولن أحاول ،أبدا،تأليف كتاب حول العدل أو الحرية أو فن الحكم . ومع ذلك فقد قمت بنشر العديد من المقالات والموضوعات حول وضع الديمقراطية فى عصرنا : المخاطر الخارجية والداخلية التى هددتها وما زالت ، والمشاكل والتحارب التى تواجهها . ولكن تلك الصفحات لم تكن - بالمرة - ذات أغراض نظرية . ولأنها تُكتب مواكبة لحدث ،

* قام بترجمة الحديث نادية جمال الدين أستاذ الأدب الإسبانى المساعد بكلية الألسن .

فإنها تجسيدٌ للحظات صراع ، وشواهد لانفعال ما . إن طابَعها الظَّرفى يمنحنى ، ليس صلاحيةً ، وإنما شرعية تسمح لى بالحديث أمامكم عن الديمقراطية . لن تستمعوا إذن إلى مفكر سياسى ، وإنما إلى شاهد .

أعترف بأن أمر إقامة هذه المحاضرات حول الديمقراطية فى إشبيليا يدهشنى ، خاصة خلال عام الاحتفال بمرور خمسمائة عام على الاكتشاف الأمريكى . فهل الأزمنة التى نعيشها الآن تشبه تلك التى كانت فى نهاية القرن الخامس عشر ؟ بالرغم من أنّ الفوارق هائلة إلاّ أنّ هناك بعض المشابهات الكبيرة التى تدفعنا إلى التأمل . من ثم سيكون موضوع الاكتشاف والفتح إحدى النقاط التى سأشير إليها . لقد تحدثت عن وجود مشابهات بين الأمرين ، أولها ، أنهما عهدان متقابلان ؛ فيهما شىء يموت ، وآخر يولد . كان عام ١٤٩٢ قفزة من مكان إلى آخر ؛ والقرون الخمسة التالية له قفزة من زمن إلى آخر . وفى كلتا الحالتين كان « السقوط فى المجهول » . هناك تشابه آخر يتمثل فى : اللامتوقع واللامنتظر . فهناك كان البحث عن طريق أقصر إلى كاتاى ، فبرزت فى وسط البحر أراضٍ وأناس مجهولون ؛ وهنا كان البحث عن سبيل لاحتواء الامبراطورية الشيوعية،فسرعان ما تبددتْ تلك الامبراطورية ، واكتشفنا بدلاً منها حقيقة لم نكن نستطيع رؤيتها ولم نكن نرغب فى ذلك . كان الأمر عام ١٤٩٢ جهلاً بالحقيقة الجغرافية ، وفى أيامنا هو جهل بالحقيقة التاريخية .

لقد غيّر الاكتشاف الأمريكى الصورة الطبيعية للكون : أربع قارات بدلاً من ثلاث . وهكذا كذّب رقم أربعة الأيديولوجية الثلاثية القديمة التى كانت أوروبا قد ورثتها عن أسلافها الهندأوروبيين . وجلب فى الوقت نفسه لغزاً لا هوتياً كان جُرْحاً عميقاً فى الضمير الدينى للغرب : فعلى الرغم من الوصايا الواضحة للأناجيل ، ظلت ملايين الأنفس خلال ألف وخمسمائة عام بعيدة عما بشّر به الحواريون وخلفاؤهم من وعود . ثم كان سقوط الشيوعية المفاجىء عارضاً أيضا ، تركنا عزلاء فكرياً أمام المستقبل . لقد غيّر ذلك التاريخ وجه الكون بالنسبه لمعاصرى كولون (كولومبس) الذين تساءلوا : أين نحن ؟ ؛ أما بالنسبة لنا فقد غَير صورة الكون التاريخية ، فنتساءل : إلى أين المسير ؟

لم يخمد الجدل حول الاكتشاف الأمريكى . لكنى لن أمعن النظر فى هذه المسألة ، وسوف أكتفى فقط بالإشارة إلى أنّه غالباً ما تَنْسى ألسنةُ النقدِ أمراً جوهرياً ، هو أنه : بدون تلك الاكتشافات والفتوحات ؛ الأعمال العظيمة والبغيضة ، أو البطولات ، والهدم والبناء ، لَمَا كان الكون كوناً . لقد بدأ الكون عام ١٤٩٢ يأخذ شكله ووجهه بوصفه عالما . يتساءل البعض حول ما إذا كان من الأفضل إطلاق اسم « لقاء » على « الاكتشاف » . وأرى أنه لا وجود لاكتشاف بدون لقاء ، ولا لقاء بدون اكتشاف . ويقول آخرون إنّ الفتح كان إبادةً بشريةً ، وإن التنصير كان انتهاكاً روحياً للهنود . إن إطلاق المثالية على المقهورين ليس أقل خداعاً من تأليه القاهرين ؛ فأولئك وهؤلاء ينتظرون منا تفهّماً وتعاطفاً ، أو لنقل : رحمةً .

فلنتصور للحظات أن الإسبان ليسوا هم الذين هبطوا فى شاطىء بيراكروث صباح يوم من عام ١٤١٩ ، وإنما الأزتيك (الأستيك) هم الذين وصلوا إلى خليج قادش . ثم يفطن سريعاً القائدُ التينوك أكساياكاتل إلى الخلافات التى تسبب الانقسام بين الأندلسيين ؛ فيجتمع سرّاً مع الكونت دون خولىان ، ويقيم معه تحالفاً ، ثم يقوم بإغواء ابنته فلورندا لاكابا(1) ويجعلها عشيقته ونائبته الدبلوماسية ؛ وبعد سلسلة من المناورات الجسورة والمعارك ، يقوم بفتح خيريث وإشبيليا ومدنٍ أخرى ؛ ويأمر الزعماء الأزتيك بهدم الكاتدرائيات ، وإقامة أهرامات عظيمة فوق أنقاضها ؛ ويضحّى بالمحاربين الإسبان المقهورين قرابين (وبهذا يتم تقديسهم) ، وتُوزّع نساؤهم بين الفاتحين ، وتُؤسَّس فوق إشبيليا ، أستلان ، العاصمة الجديدة لإسبانيا القديمة ؛ ويقوم الكهنة الأزتيك بتحويل أهل البلاد إلى عبادة الإله هويتزيلوبوتشلى وأمه العذراء كواتليكويه ؛ يتم إخماد الفتن فى البلاد ، ويُؤسس حكمٌ يدوم لعدة قرون ؛ وفى النهاية ، وبفعل الامتزاج بين الزمن والتهجين ، والتحول إلى العقيدة الهندية ، يولد مجتمع جديد « أزتيكى إسبانى مشّبعٌ بملامح موريسكية ».كما كان يمكن أن يقول بعد ذلك بقرون ، وبأنقى لغةٍ أحد شعرائها

ناهوالت . واليوم ، بعد خمسمائة عام ، تحوّل التنديد بإبادة الشعب الأزتيكى إلى مجرد ملاحظة مبتذلة لوعّاظ ولأيديولوجيى أستلان الذين يحنّون إلى إسبانيا ما قبل الأزتيك وخلفاء أكساياكاتل ورجاله .

لقد كان روسو وخلفاؤه فى نقدهم أكثر رسوخاً . فقد كان نقدهم أخلاقياً أكثر منه تاريخياً ؛ نقدٌ جاء نتيجة إدانتهم للحضارة ـ انعدام المساواة والتعسف والكذب والخيانة ـ وتمجيدهم للإنسان البدائى الذى لم يعرف الحضارة ؛ الإنسان الطبيعى والفطرى . ولكن أين يمكننا أن نجد الإنسان الفطرى ؟ فلم يكن أهل المجتمعات الهندية الأمريكية ، بدْءاً من القبائل الرحّل ، وحتى سكان المكسيك وبيرو ـ ربما باستثناء هنود الأمازون ـ لم يكونوا بدائيين بالفعل . إنّ بعض هذه المجتمعات كانت متحضرة للغاية وبشكل تام ؛ فنجد أن المَايَا مثلاً كانوا قد اكتشفوا الصفر . كانت إذن تلك المجتمعات أيضا ملوثة بمساوىء الحضارة . أما نقد مونتانى فهو أكثر إقناعاً . فحججه استنباطية ذكية مستقاة من نظرية الشك اليونانية اللاتينية ، التى هى بدورها أصل نظرية النسبية الثقافية الحديثة . إنها اتجاه سائد فى أيامنا ، وقد قام ليفى استراوس بتوضيحهامؤخراً على نحو مترابط وجذاب . إن فكرة أنّ كلّ ثقافة وكلِ حضارة هى إبداع منفرد ، وبالتالى لا يُضَاهى ، تبدو فكرةً لا تُفنّد . ولكنها بلا شك تنطوى على صدع . فهى من جهة تفتح لنا (ولو قليلا) أبواب تفهم الثقافات والمجتمعات الأجنبية الغريبة عن ثقافتنا ؛ وهى من جهة أخرى تمنعنا من الحكم والاختيار والتقييم . أو بقول آخر : تحول دون إدراكنا الإجمالى الذى يقتضى المقارنة والمقابلة بين كل ثقافة والثقافات الأخرى وبين إبداعاتها . وأخيرا فإنّ النسبية الثقافيّة ، مهما كانت قيمتها ، ليس لها إلا علاقة جانبية بموضوعنا وهو : المشابهات والاختلافات المتعلقة ـ أضع خطا تحت تلك الصفة ـ بين وضعنا والوضع فى عام ١٤٩٢ . لقد أشرت إلى بعض المشابهات ، وسأحاول الآن إظهار أحد الاختلافات وهو فى رأيى اختلاف أساسى .

إن الاكتشاف والفتح الأمريكى حدثان يستهلان العصر الحديث مثل الإصلاح والنهضة . فبدون العلم وتقنيات ذلك العصر لم يكن من الممكن الإبحار فى قلب المحيط ولا كان من الممكن الفتح بدون الأسلحة النارية . ولست فى حاجة إلى التذكير بأنّ ذلك العلم وتلك التقنيات كانا نتاج ألفى عام من التفكّر والتجريب المستمر . أقول الشىء نفسه عن النظريات السياسية التى أصبحت معاصرةً بشكل واضح ، وكذلك عن بعض الشخصيات الرئيسية لتلك الفترة ، مثل كورتيس . فالعلوم ، والتقنيات ، والأدوات ، والأفكار ، والمؤسسات كانت كلها : بذوراً وأجنة تعلن عن الحداثة الوليدة . علاوة على ذلك ، كانت هناك تجربة تاريخية متواضعة القيمة : فبينما لم تكن المجتمعات الهندية ـ بما فيها أكثرها تعقيداً وتطوراً مثل مجتمعات المكسيك ـ لديها أية معرفة عن وجود أراضٍ وحضاراتٍ أخرى ، كان الإسبان يعرفون مجتمعاتٍ مختلفة عن مجتمعهم ، ذات لغات وديانات أخرى . وقد تساءل الهنود عند رؤيتهم للغزاة : مَنْ هم ؟ ومن أين يأتون ؟ وهو سؤال لكونه قاطعاً بهذا الشكل ، فهو تاريخى ، وفى عمقه ، دينى : فقد كان الإسبان يمثلون لهم المجهول . أما الفاتح ، فعلى العكس ، إنه يحاول مباشرةً الولوج فى الغرابة الهندية بحتمية تاريخية معروفة : فقد كانت المدن الهندية تذكّره بالقسطنطينية ومعابدهم تذكره بالجوامع . كان ما يثير إعجابهم ليس ما هو خارق للطبيعة وإنما ما هو أسطورى : عالم الرومانسيات ، والأساطير ، وقصص الفروسية .

لكن كان الدافع أيضا حديثاً ، يتمثل فى الاستغلال والفتح . فقد كانت المغامرات الجماعية للغرب هى الحروب الصليبية وإنقاذ الضريح المقدس ، وبالنسبة للإسبان كانت إعادة الفتح . ففى المقاصد البرتغالية والإسبانية يظهر شىء جديد ومناقض لعرف القرون الوسطى ، وهو : التوغل فى المجهول ، ومعرفته ، والسيطرة عليه . إنه ليس إنقاذاً وإنما اكتشاف . كان الفاتحون جميعهم على وعى كامل بأنهم يجسدون ، هم وأعمالهم ، الجديد ؛ إنهم يفعلون شيئا لم تسبق رؤيته بالمرة . وكانوا على حق : فمعهم بدأ التوسع الكبير للغرب ، وهو إحدى سمات مجد الحداثة ووصمتها فى آن .

أما الوجه الآخر للفتح فليس حديثاً وإنما تقليدى ، أى ينتمى للقرون الوسطى ، وفى هذه الازدواجية يَكْمُن إبهامه الساحر . لقد كثر الحديث عن عمليات السلب ، والتعطش للذهب من جانب الفاتحين ولكن الميل إلى السلب والعنف

والشهوة والدم قد لازم الرجال دائماً . ففى الفتح الإسبانى ، وحتى لا نبتعد عن الصعيد الإسبانى ، نجد التجاوزات نفسها بين المحاربين المسلمين . ومع ذلك يكون من المستحيل حصر الفتح فى مجموعة من « الريدز » للعصابات المسيحية والمسلمة . كما أنه لا يمكن إدراك الفتح الأمريكى إذا ما بترنا منه بعده المجاوز لما هو تاريخى وهو : التنصير . فبجانب كيس الذهب ، كانت شحنة التعميد . وكان طبيعياً جداً ، بالرغم من أنه يبدو أمراً متعارضاً ، أن يتعايش داخل الكثيرين التعطشُ إلى الذهب مع هدف الهداية . فعلى عكس الجشع ، القديم الأزلى ، والموجود فى كل مكان ، نجد أنّ حمّية الهداية لا تظهر فى كل العصور ولا فى كل الحضارات . إن تلك الحمّية هى التى تعطى لذلك العصر ملامحه ، وتضفى معنى على حياة أولئك المغامرين المضطربين؛ كان الزمن الدنيوى موجهاً نحو غاية تتجاوز نطاقه .

لقد دار النقاش الموسع الذى دعا إليه كارلوس الخامس فى بلد الوليد عام ١٥٥٠ ، والذى ضم كبار علماء اللاهوت والقضاة ، حول مسألة شرعية الفتح : هل كان أمراً مشروعا أم لا ؟. اختلفت الآراء ، ولكن سبب ذلك الحدث بالنسبة لجميع المشاركين لم يكن تاريخياً بحتاً وإنما كان موجهاً نحو قيمة مجاوزة للطبيعة هى : إتمام التبشير وتنصير أهل البلاد . اتفق فى ذلك خصمان كبيران هما لاس كاساس[٢] وسيبولبيدا[٣]. وقد عبَّر الأول عن ذلك بشكل قاطع بقوله : « لقد اكتُشف الهنود ليتم إنقاذهم » . الإيمان بالمسيح وبوصاياه يعنى الإيمان بقيمة مطلقة تتجاوز التاريخ الزمنى . إنه تجسيد للكلمة الإلهية ، عبر عمل بعض الرجال ، وسياسة دولة . لا شىء أقل حداثة . لأنّ اختفاء القيم المطلقة التى هى مجاوزة للتاريخ ، وإبدالها بالقيم النسبية هو الفصل الرئيسى فى تاريخ الديمقراطية الحديثة .

وبخلاف ما حدث فى الممالك الأمريكية الإسبانية والبرتغالية ، فإن تعاليم المسيحية لا تظهر عنصراً مهيمناً فى المستعمرة نصف الأنجلو أمريكية لقارتنا . فلم يكن التنصير جزءا من سياسة الملكية الإنجليزية ، ولم تظهر بين الاهتمامات الدينية للمستعمرين . كما لم يكن مبدأ مشروعاً . كانت المستعمرات الأولى عبارة عن طوائف صغيرة من المؤمنين تابعة لهذه التسمية أو تلك . وكانت تتكون أحياناً من منشقين . وكانت كل طائفة تطّبق مذهبها المسيحى الخاص ، بحرارة كبيرة، بجانب نشاطها فى الزراعة ، والتجارة ، والمسائل الدنيوية . كان مثلها الأعلى جميعاً هو الطوائف المسيحية الأولى أو ـ بقول أدق ـ ما كان يُفترض أن تكون عليه تلك الجماعات قبل الانحلال الرومانى . ومع ذلك ، وبالرغم من إخلاصها وورعها الزائد ، لم تأخذ على عاتقها تنصير الهنود بشكل جدى . كانت كل مجموعة تبدو جزيرة من الإيمان محاطةً بطبيعة خشنة وبقبائل على الحال نفسه من عدم التحضر . كان الهنود يشكلون جزءا من الطبيعة ـ المنحدرة ـ وكما كان يحدث مع الطبيعة كان يلزم السيطرة عليهم وفصلهم أو تدميرهمّ إذا قضت الضرورة . والظاهرة تتكرر وبشكل أكثر حدة ، وعلى نطاق أوسع بكثير ، عبر عملية التوسع نحو الغرب ، التى حدثت فى القرن التاسع عشر . كان النموذج الدينى لهذا النزوح هو الهجرة الإسرائيلية إلى الصحراء واحتلال فلسطين . ففضلاً عن البحث عن أراض ومكاسب مادية أخرى ، كان الحماس الذى يحرِّك هؤلاء الآلاف من الأسر ، ومن المغامرين ، ليس تنصير الهمجيين ، بل تأسيس مدن وشعوب مزدهرة تقودهم فيها روح التوراة . توراة مكتوبة باللغة الإنجليزية ومفسرة من خلال كل طائفة وكل ذمة .

يتضح أيضا ، فى التوسع الأوروبى فى أفريقيا وآسيا ، عملية الاختفاء التدريجى للبعد المجاوز للتاريخ . ذلك المطلق الذى يطهّر أو على الأقل يبرر الحدث التاريخى وعنفه . لقد وجدت القوى العظمى تبريراً لها فى جملة غامضة هى : « مهمة أوروبا الحضارية » . لكن تأسيس الهيمنة ، على شعب أجنبى ، على مجموعة من القيم العابرة ، يختلف عن تأسيسها على قيمة مطلقة ومجاوزة للتاريخ . احتل المؤرخ البارز ماكاولاى مركزاً مرموقا فى حكومة الهند فى أواسط القرن الماضى . كان ليبرالياً وإنسانياً ، دافع عن حرية الصحافة والمساواة بين الهنود والأوروبيين أمام القانون ؛ ومع ذلك عندما كلف بإعداد النظام التربوى انعطف بلا تحفظ نحو نظام تربوى غربى . وبالرغم من أن ماكاولاى لم يكن يجهل قيمة الحضارة الهندية إلا أنه قد برر إصلاحه بأنه يفتح للشعب أبواب الحضارة الحديثة ، والديمقراطية ، والتقدم . وقد استبدل بكتب الهند

المقدسة المبادىء الليبرالية الإنجليزية، مما أدّى إلى توغل الصفوة الهندية فى عالم جديد بشكل جذرى ؛ عالم مصنوع من قيم نسبية وغير ثابتة . ولكن ما خسرته الهند من ثوابت ميتافيزيقية ربحته فى اتجاه آخر : فبفضل الإصلاح التربوى ، استطاعت الارستقراطية الهندية المفكرة انتقاد السيطرة الإنجليزية ، وبالتحديد أهداف الثقافة السياسية الإنجليزية . وهكذا نرى أن الهدف لدى لاس كاساس هو ضرورة إنقاذ الأنفس ؛ أما لدى ماكاولاى فكان ضرورة تغيير المجتمعات .

وتكمن جذور هذا التغيير ، الهائل ، وغير المرئى فى الوقت نفسه ، فى الإصلاح البروتستانتى ، الذى يحمل فى داخله التجربة الدينية . تتغير مكانة البعد المجاوز للتاريخ ، ويُحبس الدين فى المعبد ، وفى ضمير كل فرد بشكل خاص ، تاركاً الميدان العام ، ومجلس الدولة ، وميدان المعركة ، فلا يكون للدولة سلطة على المعتقدات ، ويتحول الإيمان إلى مسألة خاصة : أى يصبح مجرد حوار بين ضمير كل إنسان والله . فى اختصار ينسحب المطلق من التاريخ فى الولايات المتحدة تمارس الدولة سياسة أخلاقية غامضة ، موروثة عن المسيحية الإصلاحية ، وعن تلك الرؤية الخاصة بحركة التنوير ، وهى رؤية خلفها الرهبان المؤسسون وتركز على الإيمان بالله مع إنكار التنزيل ، فالسلطة متسامحة ومحايدة مع كل الكنائس والملل . وقد تكررت الظاهرة نفسها ، مع اختلافات ما ، فى أوروبا ، وحالياً فى أكثر من نصف سكان العالم . كان التغيير يكمن فى قلب وضع المجالين اللذين يشكلان المجتمع : العام والخاص . لقد ظفرت الديمقراطية اليونانية للمواطن بحق المشاركة فى الحياة العامة . أما الديمقراطية الحديثة فإنها تعكس العلاقة : تُفْقِدُ الدولةَ حقَ التدخل فى الحياة الخاصة للمواطنين . لم تعد القيمة الأساسية ومحور الحياة الاجتماعية تكمن فى مجد المدينة ، أو فى العدل ، أو فى أى قيمة أخرى مجاوزة للتاريخ ، وإنما فى الحياة الخاصة ، ورفاهية المواطنين والأسرة . تتبدد القيم المُطلقة المتداخلة فى النطاق العام ، وتنزح نحو الحياة الخاصة ويلتمس المواطنون والطوائف ـ بدورهم ـ أفكارهم أو مصالحهم أو قيمهم بوصفهم عامة . إنهم جميعاً بسبب طبيعتهم ذاتها زائلون وعابرون : يتبناهم المجتمع ثم ينبذهم ، بعد ذلك .

إن تعددية القيم وطابعها المؤقت والنسبى يخضعان لضغوط متعارضة يصعب تحملها . هناك سؤال نطرحه جميعاً منذ مولدنا ، ولا نتوقف عن ترديده طوال حياتنا ، هو : لماذا جئت إلى الدنيا ، وما معنى وجودى على الأرض؟ . لا تستطيع الديمقراطية الحديثة الإجابة عن هذا السؤال ، وهو السؤال الرئيسى . بمعنى آخر ؛ إنها تعطى إجابات كثيرة عليه . إنّ مجتمعاتنا يحكمها مبدآن متكاملان هما : حيادية الدولة فيما يتعلق بالدين والفلسفة ، واحترامها لكل الآراء من جانب ، وحرية كل فرد فى اختيار هذا ـ أو ذاك ـ المذهب الأخلاقى أو الدينى أو الفلسفى من جانب آخر . تحل الديمقراطية الحديثة مشكلة التعارض بين الحرية الشخصية وإرادة الأغلبية عبر اللجوء إلى نسبية القيم واحترام تعددية الآراء . لقد حلت الديمقراطية الأثينية التعارض نفسه بأهداف متضاربة بشكل جوهرى ومتماثل . لقد راح سقراط ضحية لذلك التعارض ، ولو أنه كان بيننا اليوم لما تعرض للمحاكمة ؛ بل ربما دُعى إلى مناظرة تلفزيونية . إن نسبيتنا منطقية أو على العكس منصفة . إنها تؤكد تعايش المبدأين ، الخاص بحكومة ممثلى الأغلبية ، والخاص بحرية المواطنين والطوائف ؛ فى الوقت نفسه الذى جردت فيه الإنسان من شىء كان يمثل وحدة جوهرية مع كيانه ، منذ ظهوره على الأرض ؛ منذ الحقب الأولى للعصر الحجرى ، إنه : الشعور والإدراك بأنه جزء من مجموعة ذات معتقدات ، وتقاليد ، وآمال مشتركة . فالإنسان يشعر دائماً بأنه منغمس فى واقع أكثر اتساعاً ؛ هو مهده ولحده فى آن . أما شخصية الناسك المنعزل فهى مجرد تخيل فلسفى ، أو قصصى .

ثمة أمران فى كل إنسان ، تعطش للكلية ، وجوع للمشاركة . عبر الأول يبحث عن معنى وجوده ؛ أى يبحث عن تلك الحلقة التى تصله بالكون ، وتجعله يشارك فى الزمن وفى حركته . وعبر الثانى يبحث عن عودة تلاحمه مع ذلك الواقع الداخلى فى ذاته ، والذى انتُزِع منه عند مولده . إننا معلقون بين الوحدة والإخاء . وكل فعل من أفعالنا ، هو محاولة لكسر تيتمنا الأصلى ، وإعادة وحدتنا مع الكون ، ومع الآخرين ، ولو مؤقتا . إن الديمقراطية الحديثة تحمينا من المتطلبات الباهظة ، والقاسية ، لنظام الدولة القديم ؛ ذلك النظام المنقسم

إلى نصفين ، نصف للعناية الإلهية والنصف الآخر للتضحية . إنها تمنحنا حرية مقرونة بالمسئولية . ولكن تلك الحرية إذا لم تَذُبْ فى الاعتراف بالآخرين ؛ إذا لم تشملهم ، تظلّ حريةً سلبيةً ، لأنها : تجعلنا ننغلق على أنفسنا . شعارٌ قاس : هو الحرية بلا إخاء جمودٌ ، والديمقراطية بلا حرية استبداد . إنه تعارضٌ محتومٌ بالمعنى المزدوج للكلمة : فهو ضرورى ، ومشئوم فى آن . فبدون الديمقراطية لن نكون أحراراً ، ولن نصل إلى المقام الوحيد الذى نستطيع التطلع إليه ، وهو : أن نكون مسئولين عن أفعالنا ؛ وبالحرية أيضا نَقَعُ فى هوة بلا نهاية ، إنها : الهوة الخاصة التى تلحق بذواتنا، وهو عين ما يحدث فى المجتمعات الليبرالية الحديثة : تتفتت الجماعة ، وتصبح الكليةُ تشتتاً . ويتكرر انشقاق المجتمع بدوره فى الأفراد : كل فرد ينشق على نفسه ، كل فرد يصير شظية ، وكلُّ شظية تدور بلا اتجاه وتصطدم بالشظايا الأخرى . ومع التضاعف ، يُوَلِّد الانشقاقُ التماثل : إن الفردية الحديثة جَمَاعية . إنها إجماع غريب مصنوٌع من سخط الأنا ، ومن إنكارها للآخرين .

إن غروبَ شمس المطلقاتِ الدينيةِ القديمة لم يؤد إلى اختفاء الحاجات النفسية ، التى كانت تمنحنا الشعور بالرضا ، إضافةً إلى أنّ المجتمعات وقياداتِها تحتاجُ فى أوقات المحن والمنازعات والتهديدات الخارجية إلى الإجماع ، كما كان الوضع فى فرنسا خلال المرحلة الثورية . فمع نهاية النظام السابق ، وقع الهلاك الأكبر والنزاع بين الثوار مع خطر التدخل الأجنبى . كانت معايير الثوار الديماجوجيين قد سنّت وفقاً لضروريات استراتيجية خاصة بتلك الفترة . ولكنها كانت تعبر بشكل خاص عن الأفكار الأيديولوجية المتسلطة للقادة ، وكانتْ تخضع لذلك التعطش للكلية والإجماع الذى أشرت إليه . فقد كانت الثوابت الملكية والدينية السابقة قد تركت فراغاً يجب ملؤه بميثولوجيا جديدة : عبادة العقل ، أو الفرد الأعلى ، أو الوطن . تجريدات كلها ، ولكنها متعطشة للدم .

محتمل جداً أن يكون منبع السياسة الديماجوجية هو فكر روسو . فأولاً فكرته عن « الإرادة العامة » ـ وهى ليست الأغلبية المجردة ومجموع الإرادات والمصالح الخاصة وإنما التعبير عن المصالح العامة للمجتمع ـ هى تصوُّر مبهم ، ربما لا يصمد أمام النقد المنطقى ، ولكنه مفهوم يذكى الخيال ، ويُرضى تعطشنا إلى الكلية . إن الإرادة العامة هى المجتمع المُطهّر من مساوئه الحالية ، الذى تجاوز الأفرادُ فى ظله التعارض بين طموحاتهم الفردية وواجباتهم الجماعية . إن الإرادة العامة هى القانون ، وذلك القانون ، المطلق والمعصوم ، هو التعبير عن السلطة الحقيقية الوحيدة : سلطة الشعب . إن الشعب هو الملك وبوصفه ملكا حقيقيا فهو لا يسمح بأفكار معارضة لأفكاره . ولتقوية تماسك الإرادة العامة ، يجب أنْ يكون للدولة دين . ليس ديناً معروفاً وإنما دينٌ مدققٌ مكونٌ من وصايا قليلة وواضحة . إنّ الدين المدنى يكون مؤَسَساً بمقتضى ما تفرضه فضيلة المواطنين ، بحيث يذكرنا معنى كلمة فضيلة من جانب بمكيافللى ، ومن جانب آخر بالتقوى الإغريقية الرومانية القديمة . إن للدولة حق ـ وأكثر من ذلك : واجب ـ العقاب بالنبذ ، بل بالموت للعاقين الذين ينتهكون تلك الوصايا . ليس ذلك نظام الحكم المطلق الحديث ، بل بشراه ، حتى لو كانت مغلفة داخل عميق الإلهام وسخى المشاعر وغير ثابتة . هذه الأفكار المجملة بشكل عام كانت بذرة الدين الثورى .

وتتغير فى العصر الحديث العلاقة القديمة بين الدين والسياسة ؛ ففى الفتح الإسبانى لأمريكا عاشت السياسة فى خدمة الدين ، كانت أداة للفكرة الدينية . وفى الثورة الفرنسية تحولت السياسة إلى دين ، وبشكل أدق : صادرت الثورةُ الشعوَر بما هو مقدس . ولم يكن الدين الثورى إلا الدين المدنى لروسو وقد تحوّل إلى انفعال وجسم سياسى ، وكان مسيحه كائناً نصفُه مجردٌ والنصف الآخر حقيقى : هو : الشعب (الذى سيصبح بعد ذلك الطبقة العمالية) . كان الشعب هو الإنسانية ، ولكنه كان أيضا الأمة . وكما حدث مع الدين ، فإن الثورة كان ينقصها الكثير من أمور ، أهمها : البصيرة ، أو سهم الاتجاه الخارق للطبيعة ، الذى يخترق ما هو دنيوى لينغرز فيها وراء ذلك . وهكذا فإنّ الثورة تُرضى ، على الأقل مؤقتاً ، التعطشَ إلى الكليةِ والجوع إلى الإخاء اللذين نعانى منهما . إنها تصلنا بالكل وهو الشعب ، أو الطبقة ، أو الحزب .

ولقد ألمح كل من روبسبيير وونان جوست مراراً ، وبإصرار قاطع ، إلى الفضيلة بوصفها القوة التى توحد الضمائر المشتتة . فقد كانت الفضيلة من منظورهم متمثلة فى إنكار الذات وعطاء كل فردٍ لقضية مشتركة . وأؤكد هنا على أهمية أنّ القضية لكى تكون قضية بالفعل ، يجب أنْ تكون مشتركة . إن القضية هى انبثاق للإرادة العامة ، إنها السيادة الشعبية مجسدة فى ميليشيا. إن الرؤساء الثوريين هم حرّاس الإرادة العامة ، ومفسروها ، ومنفذوها . وكما أنّ الفضيلةَ تتعرض لخطر الانحراف ، أى الانفصال عن الجسد العام ، فإنّ المكمل الطبيعى والضرورى للدين الثورى هو حكم الإرهاب . إن عيد الفرد الأعظم والإعدام بالمقصلة هما وجها الثورة ، ولهما وظائف أيديولوجية متشابهة . وقد أظهر فرنسوا فوريه أنّ تأسيس الحكم الإرهابى لم يكن يخضع بشكل مهيمن لأسباب ذات طابع استراتيجى ؛ فقد حلت العهود الأكثر قمعاً مباشرةً بعد انتصارات الجمهورية الديماجوجية على أعدائها فى الخارج والداخل . لم يكن الإرهابُ إجراء سياسياً للقمع بل كان طقساً دينياً للتطهير . كان ، حسب قول المؤرخ نفسه ، جزءاً من مشروع التجديد : « عبر الإرهاب تخلق الثورة إنساناً جديداً » . لقد عاد صاحب السيادة وهو الشعب الملك ، عبر رؤسائه والمعبرين عنه، إلى ممارسة سلطاته الخاصة بالحياة والموت .

لقد ورثت الحركاتُ الثوريةُ فى القرنين التاسع عشر والعشرين الصبغةَ والتطلعات الدينية للثورة الكبرى . وبين كل هذه الحركات الثورية حققت الماركسية بُعْداً دولياً ، ونجحت فى تأسيس دول قوية فى بلدين كبيرين ، هما : روسيا والصين . وكان التناقض الكبير الجلى هو أنّ مشاركة الطبقة العمالية فى الثورتين كانت هامشية فعلا . لقد انتهك الواقع الشاذ جهاراً هندسة النظام : فقد كان العاملُ الفّعالُ للتاريخ ، فى هذا العهد بالنسبة للماركسية ، هو الطبقة العمالية . وكما كانت فى الماضى كلمة « الشعب » تحدد عام ١٧٩٣ ، فإنّ كلمة « بروليتاريا » قد حددت فى عصرنا ، لا فئة اجتماعية ما بقدر ما صنعت أسطورةً : المسيح وبروميثيوس ، الشهيد والبطل الخيّر منصهران فى شخصية واحدة مخلّصة . ومع ذلك ، يظهر فى كلّ التيارات وليدة الماركسية التطلعُ لما يجاوز التاريخى . فقد استطاع أحد هذه التيارات خلال الحرب العالمية الثانية الولوج فى المجتمعات الديمقراطية الأوروبية ، ونحن ندين لنشاطه بجانب كبير من المكاسب العمالية . ولكنه بتخليه عن الأسطورة الثورية فَقَد القدرة على الإغراء وبخاصة بين المفكرين . وقد التقط فرع من الحزب الديمقراطى الاجتماعى الروسى ، هو البولشفيكى ، النصف الثانى من التركة . وبإسقاطه للقيصرية الروسية استولى على السلطة ، وقضى على الأحزاب الأخرى ورّسخ هيمنته على الامبراطورية الروسية ، ومدّها إلى دول أخرى ، متحولاً إلى نموذج ثورى عالمى .

وعادت فى روسيا نظريةُ الإرادة العامة ، لتكون أساس ديكتاتورية القادة ، ولو بشكل أقل إبهاماً ، ومتحولة إلى قاعدة إجرائية هى الـ « مركزية الديمقراطية » اللينينية . ولقد كان ذلك انحداراً لفكرة فلسفية قابلة للمناقشة استخدمت من أجل إسقاط المنشقين . لم يكن الشعب ، ولا الطبقة العمالية ، ولا الحزب ، يجسدون الإرادة العامة وإنما اللجنة المركزية . وفضلاً عن ذلك يظهر فى التفسير الماركسى اللينينى للثورة عنصر لم يتوقعه روسو ، كان الإضافة الكبرى لهيجل وقام ماركس بتفسيره . هذا العنصر هو : أن للتاريخ اتجاهاً محدداً بشكل مسبق . هكذا أضيف إلى البلشفية بُعْدان من الأبعاد الخاصة بالمطلقات الدينية السابقة : خلق إنسان جديد ، وتحدد مسار التاريخ ؛ أى الخلاص والعناية الآلهية ، ولقد عاصر قرننا ، بمزيج من الإعجاب والعجز ، الميلاد المندفع للأسطورة الثورية ، ثم تيبس المذهب بعد تحوله إلى كتاب عقائدى ، وهيمنة الإرهاب الذى تحول إلى روتين بيروقراطى للموت ، وأخيراً جمود النظام حتى اضمحلاله أخيراً . لقد استمرت الديكتاتورية الديماجوجية عامين فحسب ، فيما عمرت الديكتاتورية الشيوعية أكثر من سبعين عاماً . وأدت ـ لا إلى موت الآلاف وإنما إلى موت الملايين من البشر . نعم ، إنّ التاريخ يتكرر ، ولكنه فى المرة الثانية لم يأخذ شكل المهزلة وإنما كان كابوساً هائلاً وحقيقياً بشكل محزن .

لا أستطيع وضع يدى على أسباب انهيار الشيوعية . ولكننى سوف أكتفى بملاحظة أنّ السبب القاطع لم يكن الضغط الخارجى ، وإنّما التناقضات الداخلية ؛ لم تكن هناك هزيمة

دبلوماسية كبرى ، ولا أي « ووترلو » قد أدت إلى سقوط النظام . لقد اختارت الديمقراطياتُ الليبراليةُ الرأسماليةُ دائماً ، خلال صراعها الطويل المكلف مع الاتحاد السوفيتي ، السياسة المسماة بالمنازعة بدلا من المواجهة الصريحة . هل هي حكمة سياسية أم استحالة تحريك رأى عام شبه مخدر من الوفرة والرخاء ؟ ربما كان الأمر الشيئين معاً . حس مشترك وواقعية قصيرة المدى . إن الذى حدث لم يكن بسبب التحرك الخارجي وإنما كان الوضع الداخلي هو الذى عَجّل بالسقوط .

وإذا كان السقوط قد جاء مفاجأة ، فإنّ الآثار لم تكن كذلك . فكان طبيعياً السير نحو الديمقراطية والسوق الحرة ؛ وكان طبيعيا أيضا انبعاثُ الحركات القومية وسَوْرَةُ الحميّة الدينية . إن اختفاء الشيوعية يؤدى إلى أن تواجه أوربا - لا أشباحها - هذه الحقائق التى استيقظت من نومها ، ولكن هناك عمليات استيقاظ مرعبة . إن تفاقم النزاعات القومية ، كما هو الحال فى يوغسلافيا ، سيكون مقدمةً للحرب الأهلية ، والفوضى ، وربما التفتت ، وقد تُحطّم تلك الاضطرابات التوازن الدولى المزعزع . وهى اضطرابات لا تقل خطورة عن التعارض ، الذى لا يمكن التغلب عليه ، بين النظام الديمقراطى واقتصاد السوق وبين الأشكال القديمة للقومية وللتعصب الدينى . إن الديمقراطية الحديثة مؤسسة على التعددية والنسبية ، بينما القومية والتعصب الدينى أخوان منغلقان ، يجمعهما بغض كل ما هو أجنبى ، وعبادة المطلق القبلى . إن الحداثة متسامحة وصارمة فى الوقت نفسه ، إنها : تتسامح مع أى نوع من الأفكار ، والأمزجة وحتى الرذائل ، ولكنها تطالب بالتسامح . وذلك عكس الإخاء . وفى هذا تكمن عظمة تجديدها التاريخى وخطئها الهائل ، بالمعنى المزدوج لعدم الكمال والنقص .

يعوز الديمقراطياتُ الحديثةُ الآخر والآخرين . وليس من الضرورى إعادة وصف تقسيم المجتمعات الحديثة . بعضها غنى ، والآخر فقير بل معدم . ففى داخل كل مجتمع يتكرر عدم المساواة وفى كل فرد يظهر الانشقاق النفسى . إننا منفصلون عن الآخرين ، وعن أنفسنا ذاتها ، عبر أسوار غير مرئية من الأنانية ، والخوف ، واللامبالاة . لقد أشرتُ قبل ذلك إلى التماثل ، والتبعية الجماعية لمجتمعاتنا . فكلما ارتفع المستوى المادى للحياة هبط المستوى الحقيقى لها . فالناس يعيشون أعواماً أكثر ، ولكن حياتهم أكثر خواء . وعواطفهم أكثر ضعفا ، ورذائلهم أكثر شدة . إنّ علامة الترحيب هى الابتسامة غير الشخصية ، التى تطبع الوجوة كلها . إن ما تقوم به الدعاية ووسائل الإعلام ، على فترات من خلق إجماع على فكرة أو شخصية أو سلعة ، لا يعنى أنها تلتمس قيمة كامنة فيما تروّج له ، بل يعنى أنها تشارك فى عمل تجارى ؛ أى تقوم بتحويل القيم ، جميعا ، إلى محض أرقام ومنافع . فأمام كل شيء أو فكرة أو شخص ، يُطرح السؤال : هل ينفع ؟ كم سعره ؟ لقد كانت اللذة فى الماضى فلسفة ؛ أما اليوم فهى تكنيك تجارى . لم تقم أى حضارة - من قبل - باستغلال جمال نهدى امرأة ، أو مرونة عضلات رياضى ما ، من أجل الدعاية لمشروب أو لملابس . إنّ الجنْس المحوَّل إلى وسيطٍ للبيع هو : فسادٌ مزدوجٌ للجسد وللروح .

إن للسوق الحرة عدوين : احتكار الدولة والاحتكار الخاص . وهذا الأخير يميل نحو النمو والتكاثر فى مجتمعاتنا . وبالرغم من أنّ تأثيره يمتد ليشمل ميادين الحياة الحديثة كلها ، من الاقتصاد إلى السياسة ، إلاّ أنّ آثاره ضالة بشكل خاص فى الضمائر . إن الديمقراطية مؤسسة على تعددية الآراء ؛ وهذه التعددية تخضع بدورها لتعددية القيم . تحطم الدعاية التعددية ليس فقط لأنها تجعل القيم قابلة للتبادل ، وإنما لأنّها تطبق عليها جميعاً المسمى المشتَرك للسعر . وفى هذا النقصان العالمى للقيمة تكمن بشكل أساسى العدمية المسايرة للمجتمعات الحديثة . عدمية الدعاية المبتذلة . على العكس تماماً مما كان يخشاه دستويفسكى . إن القول بأنّ كلّ شيء ممكن لأن الله غير موجود ، تأكيدمأساوى وبائس ؛ فإنّ إحالة كل القيم إلى علامة للبيع والشراء ، يعنى انحطاطاً . إنّ وسائل الإعلان تتعامل مع الأفكار ، والآراء والأفراد ، بوصفهم أنباء وتتعامل مع الأنباء بوصفها سلعا تجارية . وليس هناك ما هو أقل ديمقراطية وعدم إخلاص للمشروع الأصلى لليبرالية من هذه المساواة الحيوانية فى الأذواق ، والهوايات ، والنفور ، والأفكار والأضرار بين الجماهير المعاصرة . كانت جداتنا يرددن بلا توقف بسملة مريم ؛ أما بناتنا فيرددن الإعلانات التجارية . لقد بدأ العالم الحديث عندما انفصل الفرد عن بيته ، وعن أسرته ، وعن

إيمانه ، لكى يُلقى بنفسه فى المغامرة بحثاً عن أراضٍ جديدة ، أو عن ذاته ؛ وهو اليوم يقضى نحبه فى امتثال عام لقيم الاتباع .

إن الديمقراطية الحديثة ليست مهددةً من أىّ عدو خارجى ، وإنما تهددها مساوئها الداخلية . لقد انتصرت على الشيوعية ، ولكنها لم تستطع الانتصار على نفسها . إن أخطاءها نتاج التناقض الذى يسكنها منذ مولدها ، وهو : التناقض بين الحرية والإخاء . ويعود إلى هذه الازدواجية فى المجال الاجتماعى ، على صعيد الأفكار والمعتقدات ، التناقض بين ما هو نسبى وبين وما هو مطلق . لقد أصابت هذه المسألة فلاسفتنا ومفكرينا بالقلق منذ بداية العصر الحديث وكذلك شعراءنا وقصاصينا . إن الأدب الحديث ليس إلا تأريخا هائلاً لا نشقاق الإنسان : سقوطه فى مرآة الهوية أو فى هاوية التعددية . فماذا يمكن أن يقدم لنا الفن والأدب اليوم ؟ لا علاج ولا وصفة علاج ، وإنما ميراث لاسترجاعه،وطريق مهجور علينا أن نرجع إلى السير فيه ثانية . لقد كان الفن والأدب فى الماضى القريب متمردَيْن ؛ وعلينا أن نستعيد القدرة على أن نقول لا ، وعلينا استئناف النقد لمجتمعاتنا القانعة والغافية وإيقاظ الضمائر المخدَّرة بالدعاية . إن الشعراء والروائيين والمفكرين ليسوا أنبياء ولا يعرفون صورة المستقبل ، ولكن الكثيرين منهم قد غاصوا إلى أعماق الإنسان . وهناك ، فى تلك الأعماق ، يكمن سرُّ البعث ، الذى يجب التنقيب عنه .

الهوامش :

(١) فلورندا لاكابا هى المقابل الإسبانى لدونيا مارينا أو المالينتشية ، وهى امرأة هندية أمريكية مكسيكية كانت مترجمة كورتيس الفاتح الإسبانى للمكسيك ، وتحولت إلى عشيقته ، وقد اتهمها الهنود بالخيانة وأصبح اسمها يمثل سبَّه لأى امرأة سيئة .

(٢) لاس كاساس (بارتولومى) ١٤٧٤ - ١٥٦٦ راهب دومينيكانى إسبانى تصدى للمعاملة الوحشية للهنود من جانب الفاتحين الإسبان لأمريكا . له مؤلفات عدة حول الفتح الأمريكى من أهمها : التاريخ العام لبلاد الهند الأمريكية .

(٣) سيبولبيدا (خوان خينيس ديه) ١٤٩٠ - ١٥٧٣ - عالم آداب وعلوم إنسانية إسبانى مؤرخ لأخبار كارلوس الخامس وفيليبى الثانى . كان مناهضاً لمذهب إيرسموس الفلسفى كما هاجم الراهب لاس كاساس .

الإبداع مقاومة

قراءة فى رواية مصرية
و رواية صومالية

ماری تریز عبد المسيح

«لقد أيقنت أن الافتنان بالشعر هو أحد (أشكال الافتنان) بالقوة . . أو القدرة على الاغتصاب . كلنا فى حاجة إلى أن نغتصب ، مثلما يكتب الشاعر كى يغتصب ولكن ما هذا الذى نتوق اليه ؟
إننا نتطلع إلى تحقيق مكانة ، أو إيجاد موقع ، أو الشعور بالاكتفاء ، ربما كمحرد وهم بوجود هوية ، أو بالاستحواذ على شىء ما يمكننا أن ندَّعى ملكيته أو نتمثل به»

هارولد بلوم (١٩٨٢ ص ١٧)

المقدمة :

بينما اتجه معظم الكتاب الغربيون ، فيما بعد الحداثة ، إلى كتابة أعمالهم الأدبية خارج إطار الزمن التاريخى ، لجأ الكاتب العربى الأفريقى إلى جماليات المقاومة . وسوف نتناول فى هذا البحث عملين قد استخدما هذا التكنيك الأدبى ،فهناك (اللبن الحلو والمر Sweet and Sour Milk) (١٩٨٠)[١]للكاتب الصومالى نور الدين فرح (١٩٤٥ ـ)[٢] و (زهر الليمون) (١٩٨٧)[٣] للكاتب المصرى علاء الديب (١٩٣٩) وتدور الأحداث فى كلا العملين بعد الاستقلال بحقبة أو حقبتين ، وهما يبحثان عن كيفية تحقيق الهوية القومية[٤]. ولايتأتى ذلك سوى بالمقاومة على المستوى الوجودى والسياسى ضد قهرالسلطات . فالنصان ينطويان على حوار جدلى يدور فى ذهنى البطلين اللذين يسعيان للوصول إلى تعرُّف ملامح هويتهما. ويمتد هذا الحوار الجدلى إلى القارىء الذى يجد نفسه مشاركا فى محاولة التوصل إلى مفهوم حضارى

جديد للقومية ، هدفه مقاومة المعتقدات التقليدية السائدة واستبدالها بقيم جديدة .

فاللحظة التاريخية التى يعيشها البطلان تفرض عليهما إحياء إطار ثقافى قومى أصيل ، أو ذات حقيقية ، تتنافى مع الثقافة التى أقامتها المؤسسات السائدة التى تؤمن سيادتها بالتزلف إلى التعاليم الدينية لتكتسب إلى صفها الأغلبية السائدة، فى الوقت الذى تدعى فيه الحداثة والتقدمية، باتباع قشور النموذج الاشتراكى الذى لم تنل منه سوى أساليب البطش المتطورة لتدعم بها سلطتها . ونحن نرى نموذجاً لذلك فيما يدعى بالدولة الماركسية اللينينية ـ الإسلامية فى الصومال . وتتضح المفارقة فى هذه الثنائية أيضا فى المجتمع المصرى . ففى زهر الليمون يتجسد التناقض بين الإسلام والشيوعية فى الأخوين سعيد وعبد الخالق . فسعيد كان عضوا سابقا فى جماعة الأخوان المسلمين ، ولكن النظام الناصرى اضطره للفرار إلى دولة نفطية . أما عبد الخالق فهو شيوعى سابق كانت قد اعتقلته حكومة ناصر الاشتراكية أيضا . فالنظام الناصرى الاشتراكى قد أوجد النقيضين وحاربهما فى الوقت نفسه .

ويظل بطلا العملين ـ الصومالى والمصرى ـ واقعين فى مأزق سياسى ووجودى لاينتهى بنهاية الحدث الروائى . فالقارىء يتابع عبد الخالق فى المشهد الأخير وهو يستلقى على السرير بلا حراك (ص ١٥٦) أما لويان فيعجز عن اتخاذ أى قرار بشأن سفره حتى يحدد هذا القرار له زوار الفجر عندما يجبرونه على الرحيل إلى خارج الوطن . لذلك لم يتحدد للبطلين أى وجود عند نهاية الحدث الروائى لأنهما فشلا فى تجميع شظايا تجربتهما المتناثرة بين الماضى والحاضر لاستقراء مدلول واضح لها . ومن هنا يبدأ دور القارىء فى السعى لتحقيق تلك الماهية أو ذلك الوجود .

وهدفنا فى هذا البحث التوصل إلى المنهج الأدبى الذى اتبعه الكاتبان لإدماج القارىء فى العملية الإبداعية وجعله مشاركاً فيها ، فبمزج أحداث الماضى والحاضر فى السياق السردى يضطر القارىء إلى إعادة ترتيبهما لإيجاد نسق ذى دلالة فى تعّرف المأزق الوجودى ـ السياسى الذى أخفق البطلان فى اجتيازه . ويترتب على تعريف المأزق ضرورة إعادة تقييم المفاهيم التى نشأ عليها القارىء . وبالتالى يشارك القارىء الراوى فى عملية الإبداع بسعيهما لإيجاد بديل ثقافى متكامل يغاير التفسخ الحضارى السائد . بهذا يكون اشتراك القارىء فى توجيه النقد وإيجاد البدائل هو بمثابة فعل مقاومة . وربما ما قاله إدوارد سعيد ـ فى سياق آخر ـ يوضح لنا هذه الفكرة :

«لو أتيح لى أن استعمل مرادفاً للنقد ، سوف أختار لفظ المعارضة / المقاومة . فلا يوجد نقد لاينهض على التشكك فى المفاهيم الشمولية ، ودون الاستياء من المسلمات المطلقة ، فالنقد الحقيقى لايتحقق سوى برفض مهادنة الطائفية ، والمصالح الخاصة ، والإقطاعيات الاستعمارية ، والعادات الفكرية التقليدية ، بل إننا لانبالغ إذا قلنا إن النقد يفقد فاعليته فى اللحظة التى يتجه فيها لتأسيس منهج عقائدى» (ص ١٢٩) .

وبمقاومة المفاهيم القطْعّية العقائدية ، يتأسس لدى القارىء الوعى التاريخى الذى يجعل منه مشاركاً فعّالاً فى عملية القراءة ومشاركاً أيضا فى إيجاد بعد حضارى جديد . وهو بذلك يصيغ لغة القوة التى تمنحه موقعا أو توطد له مكانته فى الوجود .

اللغة بوصفها مصدراً للقوة

اتفق معظم النقاد على أن أعمال نور الدين فرح تحمل دلالات سياسية وتهدف إلى تغيير اجتماعى[٥] . وهذا أيضا واضح فى أعمال علاء الديب . فلا يستهوى الكاتب العربى الأفريقى التأليف لتلبية قيم جمالية محض ، فى محاولة منه لتقليد أنماط مابعد الحداثة فى الغرب ، فالحداثة ليست مجرد تمثل الأساليب الجديدة فى التأليف . وفى الوقت نفسه لايتطلع الأديب العربى الأفريقى اليوم إلى المحافظة على الصورة التقليدية للأديب الذى يقوم بدور المبدع / المقوم للسلوك فى المجتمعات التقليدية ، مثلما يفترض بعض النقاد[٦] إن الاهتمام بالقضايا السياسية والاجتماعية ـ فيما أتصور ـ يشكل جانبا من السعى إلى إعادة تقييم الرؤى الحضارية ، وهذا يختلف

عن مفهوم القدماء الذى كان يرى القارىء مجرد فرد فى جماعة يجب الانصياع لها ، وماعلى المؤلف سوى إعادة صياغة ماتم الاتفاق عليه من أخلاقيات عامة . فالعكس هو الصحيح هنا . فلا يتوقع القارىء من الأديب أن يقدم له حلولا ، ولكن على الأديب أن يحرك فى القارىء الاستجابة الكافية لكى يقبل على إعادة تشييد البناء اللغوى المقوم للحقيقة .

بذلك ، تصبح لغة الإبداع ذات طابع فعّال ، بل تصبح بمثابة هجوم شفاهى موجه ضد تزييف الحقائق التاريخية . والإبداع ــ بهذا المفهوم ــ يحيى النظرية الكلاسيكية التى تماثل بين التمكن من اللغة والسيطرة على السلطة السياسية[٧] . فالذى يجيد الصياغة هو الذى تخول له السيطرة على الجموع . فالكاتبان ــ هنا ــ يكشفان التاريخ لإعادة صياغته . وعلى عكس معظم أدب مابعد الحداثة الغربى الذى يشكك فى كل ما هو قائم ، فالكاتب العربى الأفريقى يحث القارىء على التفكير فى إمكانيات التغيير . فالبطلان يسعيان لإيجاد وسيلة للتغلب على القوى الاجتماعية والسياسية السائدة . ففى أحد مونولوجاته الداخلية يقول لويان بطل (اللبن الحلو والمر) :

«غدا فى الصباح سوف أبدأ حوارى مع القوى العارية ، سوف أبدأ الصباح بمقابلة وزير الرياسة . سوف نلتقى وجها لوجه . سوف يلجأ هو إلى قوته التى يستمدها من النجوم التى تزين كتفه والمكتب الذى يشغله ، والحارس الذى يقف على بابه ، وإمضاءه الذى يعطى ويضفى أهمية خاصة على أى قصاصة من الورق يوقعها . أما أنا فسوف اظل مفتقداً للقوة ، أعزل ، فليس لدى شعر شمشون ولم أتوصل إلى صيغة «افتح ياسمسم» السحرية التى تفتح لى الطريق هنا وهناك . لا أملك أى ثروات ، بل ليس لى مستقبل مثل ابن بيدان التى لم تلده أمه بعد . ولكن كيدى الساحر سوف تنسج أصابعى بساطا سحريا كى أقطع الدرب بأكمله على بساط أحمر من القوة ــ سوف يواجه كل منا الآخر على قدم المساواة (ص ١٦١) .

ويعجز لويان فى النهاية عن اجتياز المأزق والتسلح بالقوة . ولكن مازال هناك أمل لابن بيدان الذى لم يولد ، أو ربما استطاع القارىء وضع أسس استراتيجية أكثر فاعلية تمكنه من الوصول إلى القوة .

أما عبد الخالق المسيرى فلا تتلاشى رغبته فى المقاومة حتى وهو فى المعتقل . ففى أحد أحاديثه مع أحد الرفاق يقول :

«كل ما أعرفه هو أننا نعيش كابوسا فى منتصف النهار ، هم يريدون أن يكسروا شيئا فى داخلنا ، يريدون أن يحولونا إلى بشر من نوع آخر ، ونحن نتمسك بما فى داخلنا كأنه الحياة ، المهم ألا نخرج من هنا على ظهورنا» (ص ٥٣) .

ولكن حتى بعد خروجه من المعتقل يظل ماضيه السياسى يطارده . فالسلطات تعوقه عن القيام بأى دور فعال بينما يتجنبه الرفاق ولايستطيع التواصل مع أصدقائه . ففى العملين يظل البطلان متشرنقين على ذواتهما ، مسلوبى القوة ومعزولين عن المجتمع . ولكن تظل النهاية مفتوحة فى العملين ، لتتيح الفرصة للقارىء كى يضفى دلالة على مابدا مستغلقا على الفهم . وبالتالى سوف يكتسب وعيا يزوده بمفردات اللغة القديمة : لغة القوة .

القارىء والنص :

لايهدف الكاتب العربى الأفريقى إلى صقل الثقافة القومية مثلما يهدف معظم الكتاب فى البلاد الغربية التى توفرت لها مقومات الحضارة بل يسعى إلى بعثها من جديد ، حيث يعانى مجتمعه من أزمة ثقافية . لذلك لا يستعير هذا الكاتب مضموناً من أنظمة أيديولوجية بالية مثلما فعلت المدارس الكلاسيكية الجديدة . بل إن الكاتب العربى الأفريقى يعكس فى كتاباته كيفية توالد الأخلاقيات وشتى الأيديولوجيات . ويشرح لنا ميخائيل باختين (١٩٧٨) كيفية انعكاس الإطار الأيديولوجى على مضمون العمل الأدبى فيقول :

« فى معظم الأحيان يتنبأ الأدب بالتطور الفلسفى والأخلاقى (المذاهب) وذلك فى شكل حدسى يفسر على أنه غير مكتمل ولا أساس له ولكن الأدب قادر على اختراق ورشة المجتمع حيث تتكون هذه المذاهب

الجديدة وتأخذ شكلها النهائى . فالفنان له حس عالٍ بالإشكاليات الأيديولوجية التى ما تزال فى طور التكوين والتوالد » (ص ١٧)

فبالنسبة للكاتب العربى ــ الأفريقى ، تشكل المعالجة الإبداعية جزءاً من المعالجة التاريخية . فوظيفة الكاتب هى إشراك القارىء فى عملية الإبداع لشحذ بصيرته التاريخية حتى يشارك فى تحديث الثقافة القومية . وهذا المفهوم الذى يسعى إلى «محو الحدود بين السياسة و الثقافة والهوية الشخصية (ص٢٦٥) على حد قول إمانويل أوبيشينا (١٩٧٥) ، يعد مفهوما هيجيليا يشير إليه جيمز سيدنى بقوله (١٩٨٩) :

«لاتكتسب الثقافة وضعا تاريخيا إلا عندما تتوصل الجماعة إلى درجة من الوعى كافية لدفعها نحو تكوين أمة . . «فالأمة» . . . لايجب أن تعرف على أنها مجرد كيان سياسى ، بل هى جماعة مترابطة اجتازت ثقافتها (. . . .) مرحلة الارتجال لتصل إلى مرحلة الوعى بالذات» (ص ٦٥) .

فالخطوة الأولى فى التفكير السياسى المتزن تتشكل بإعادة تقييم الذات بالقياس إلى الآخر . وهذا بالفعل مايقوم به القارىء فى أثناء تتبعه للمقتطفات النصية فى محاولة لإعادة ترتيبها وتقييمها بصفة مستمرة . ومما يساعد القارىء على ذلك ، استخدام المؤلف استراتيجيات فنية تعينه على التوصل إلى استنتاجاته المستقلة . ومن ضمن هذه الاستراتيجيات هناك التداخل بين الماضى والحاضر ، واللجوء إلى السرد الشخصى والتقرير الموضوعى ، واستخدام الحوار إلى جانب المونولوج الداخلي ــ وكلها أساليب تمد القارىء بواقع متعدد الأوجه والمستويات . ويؤدى التفكك فى المقتطفات النصية إلى تعذر تأكيد أى حقيقة مطلقة indeterminaly[8] وبتراكم سلبيات المجتمع يجد القارىء نفسه مضطرا إلى القوة المجابهة لهذه السلبيات . فالأعمال التى نحن بصددها لاتهدف إلى مجرد هجاء هذه السلبيات ، بل تهدف إلى تعريتها . فلا تعتبر هذه الأعمال مجرد نماذج من الهجاء الاجتماعى ولكنها تعتبر apologues أى تعتبر بمثابة مُخيِّلة دالة على قضية .

ويعرف شلدون ساكس (١٩٦٤) هذا النوع الأدبى على أنه أداة للتعريض ، أو عمل «أعد كنموذج روائى يعبر عن الوجه الحقيقى لقضية يمكن صياغتها على نحو جدى ، أو كمجموعة من القضايا المترابطة» (ص ٦٠) ؛ فهى تختلف عن الرواية التقليدية التى تشد انتباه القارىء إلى تطور الشخصيات وتفاعلها . ويضيف م . فلتشر (١٩٨٩) أن الأبطال فى هذا النوع من القصص لايتوقع منهم التفاعل مع الأحداث حيث ينحصر دورهم فى إظهار القضية أو مدلولها السياسى (ص XIII) . ونحن بصدد عملين يجسدان رغبة الإنسان الملحة فى التوصل إلى دلالات للواقع لصياغة مفردات التواصل مع المجتمع . ولما كان بطلا العملين أسيرين لعالم ملىء بالمتناقضات ، فعند اقترابهما من الوصول إلى مفتاح أية قضية سرعان ماتتبدد ملامحها . وبالتالى يصعب عليهما التوصل إلى دلالة محددة . ويعانى البطلان من صراع لاينتهى . ويمكننا تفسير هذا الصراع على أنه نتيجة معاناة البطلين من البارانويا أو عقدة الارتياب التى تؤدى إلى الذاتية ، أو يكون سبب المعاناة هو مؤامرة من السلطات على تفكيك العلاقات الاجتماعية .

وهنا يأتى دور القارىء ، فعليه أن يستكشف الحقيقة بنفسه . فتعدد المواقف التى يتعرض لها البطل ، وتنوع الأساليب السردية التى يلجأ إليها الراوى ، تتيح له تشكيل السياق الذى يحققه له النص . فتحقيق النص يعنى توصل القارىء إلى الوعى التاريخى الذى يجعله يدرك موقعه ، وبالتالى يتسنى له المشاركة فى ترسيخ اتجاه ثقافى حديث للوقائع التاريخية ، مما يتيح له ترسيخ وجوده الحقيقى .

اللبن الحلو والمر :

الإطار الروائى لـ (اللبن الحلو والمر) يشبه إطار الرواية البوليسية ، حيث يقوم لويان بتقصى الحقائق التى أدت إلى وفاة أخيه التوأم سويان ، السياسى الذى ناضل ضد سلطات الحكم . فهناك «شبهة» جنائية تحوم حول ملابسات وفاته . ولكن السلطات تسترت على ذلك بتحويله إلى بطل قومى تحتفى به الصحف . ولكن عنصر الإثارة هنا لايقتصر على

التساؤل عن «من ارتكب هذه الجريمة ؟» ، ولكن أصبح السؤال : «هل يمكن مقاومة مثل هذا الجرم ؟» . وفى أثناء تقصى لويان عن الحقائق ، يكشف لنا عن حقيقة الأوضاع المزرية فى الصومال ، حيث تقوم الدولة بانتهاك الحريات الشخصية ، وتضييق الحصار على المثقفين ، بينما يلاحق جهاز الأمن والمخبرون الجماعات السياسية السرية . وإلى جانب ذلك قامت حكومة الثورة بقطع الصلة ما بين الشعب ومعتقداته القديمة ، ولم توفر له سوى بديل ماركسى مزيف .

ويطرح لويان سؤالين . أولا : كيفية التوصل إلى حل لغز وفاة سويان . ثانيا : كيفية التحرر من الصراع الجدلى الناتج عن المعاناة السياسية . ويدور الصراع هنا داخل النفس وخارجها ؛ فالقارىء بصدد إشكالية ذات طابع وجودى وسياسى معا ، تتراءى له على ثلاث مراحل : ففى المرحلة الأولى يكتشف لويان أنه بالرغم من استحالة التوصل للحقيقة فلا مفر من حتمية البحث عنها . أما فى المرحلة الثانية ، ففى أثناء بحثه عن الحقيقة يحاول لويان فهم لغة الواقع الاجتماعى والسياسى ، ولكنه يواجه شتى الصعوبات ، حتى إذا ما وصل إلى المرحلة الثالثة تكون مقاومته قد تراخت ووهنت . ولكن فى هذه الأثناء يكون القارىء قد شارك بالفعل فى هذه الإشكالية الوجودية / السياسية ، وقام بالفعل بمتابعة معاناة لويان من منظور أشمل ، مما يحث قدراته الإبداعية على محاولة الوصول إلى الحقيقة ومقاومة التزييف .

١ ــ استحالة التوصل للحقيقة وحتمية البحث عنها :

يظل ــ للقارىء ــ حادث وفاة سويان لغزا يستحيل حله مثلما يصعب التمييز بين الوهم والحقيقة . ويتعرف القارىء على حياة سويان الشخصية والعامة من خلال بعض كتاباته السياسية واستحضاره لذكرياته الشخصية وهو على فراش المرض قبيل موته . فتشير قصاصات الورق التى تعثر عليها عائلته فى طيات ملابسه إلى أنه كان ينتمى إلى جماعة سياسية سرية . وفى أثناء احتضاره يبوح بقصة حب سرية كانت مشحونة بلحظات التواصل التى تمنح الحياة معنى . ويلحظ القارىء تفاوتا بين تعريف سويان الشخصى لعمله السياسى الحتمى وعلاقته العاطفية الصادقة وتعريف القوى السياسية والاجتماعية لهما . فتعريف السلطة لحرية الرأى فى أحد المنشورات الحكومية كالآتى :

«فى حالة قيام أحد ما بترويج أو إرسال أى مادة منشورة أو مقروءة أو منطوقة أو مذاعة خارج جمهورية الصومال الديمقراطية ، أو محاولته عرض أو توزيع أو نشر معلومات تهدف إلى تهديد سلامة الثورة الصومالية ، فى هذه الحالة سوف يتعرض للموت» (ص . ٥٢) .

وقد اضطر سويان أن يحيط علاقته العاطفية بالسرية بسبب قهر التقاليد الاجتماعية . فهو مسلم أحب مسيحية تدعى مارجريتا ، ولم يكن الدين هو العقبة الوحيدة التى تعوق علاقتهما ، بل كانت هناك عقبات أخرى فمارجاريتا كان لها علاقة سابقة مع وزير الرياسة مما وضع سويان موضع المنافس له . وعندما كان يهذى سويان بعلاقة حبه أثناء مرضه ، كانت والدته توصف الكلام فى الحب على أنه «وقاحات» ، وهو التعريف السائد فى المجتمع التقليدى .

فاستحالة التمييز بين الوهم والحقيقة ، فى المجتمع ، هو نتاج لتجاور هذه التعريفات المتناقضة التى إن دلت على شىء فإنما تدل على الانشقاق بين الأنا والآخر ، الأنا والمجتمع ، مما يجبر سويان على الانغلاق على الذات حيث ينعدم وجود أى قواعد منطقية تؤدى لخلق استمرارية بين الأنا والجماعة . وينتج عن ذلك تعدد التعريفات واختلافها وتفاوتها ، مما يثير البلبلة ويحرف الوقائع ، حتى يستحيل الوصول إلى الحقيقة وراء وفاة سويان . فمحاولة لويان لاجتلاء الحقيقة على أساس علمى بتشريح جثة أخيه توقفها معتقدات والدته الخرافية التى تعتبر ذلك خدشا لحرمة الأموات . وتبوء محاولاته الأخرى لتتبع خيط الحقيقة باستجواب أصدقاءه وزملاءه بالفشل ؛ فالطبيب أحمد والى ــ مثلا ــ وهو أحد أصدقاء سويان ، لايفيده بأى شىء بل يزيد الأمر غموضا عندما يقص عليه وقائع مثيرة عن تآمر السلطات وتعذيب المعارضين السياسيين . أما وزير الرياسة ، الذى كان يرأس سويان ؛ فهو يضلله بشأن التقرير

الذى كان سويان قد كتبه قبيل وفاته ، بينما تخبره بيدان ــ زوجة أبيه ــ بأن سويان كان قد زارها قبل وفاته مع رجل آخر لاتعرف هويته . فكل هذه البيانات المتضاربة تثير قلق لويان مما يفقده أول خيوط البحث .

ولايجد لويان إجابة لتساؤلاته سوى فى خبر كاذب نشرته الصحف حول وفاة سويان ومعه صورة لويان ــ بدلا من سويان ــ نشرت على سبيل الخطأ . وقد خذلته أيضا موافقة والدهما ــ كينان ــ على التعاون مع السلطات لنسج أسطورة مزيفة تجعل من سويان بطلاً قومياً حليفاً للسلطات وليس مقاوماً لها كما هو بالفعل . ويعتبر كينان وجهاً آخر للحكومة فى هذا المجتمع العشائرى السلطوى . وعندما يعترض لويان على ذلك يسكته والده قائلا :

«الجنرال لايخشى أى تهديد يصدر منك أو من أمثالك ، فأنتم لاتلتفون حول مبدأ تحاربون من أجله وليس لكم تنظيم معارض ، بل مايشغلكم هو النساء ، تذاكر الطيران لأوروبا والسيارات الفارهة ــ ذلك هو ماتتطلعون إليه وجهاز الأمن يوفر لكم هذا كله ، وبذلك فأنتم لاتشكلون لهم أى تهديد على الإطلاق» (ص ٩٣) .

ويود لويان ترتيب الحقائق التى توصل إليها حتى يصل إلى البداية الصحيحة لمعرفة السبب وراء وفاة سويان ، ولكن يستحيل ذلك عليه . فالشخصية الجديدة التى يصطدم بها والمواقف المتعثرة التى يواجهها ، تشتت محاولاته . فكل خطوة إيجابية تتخذ تواجه بمعوق يوقفها . ومايبذله لويان لربط الأحداث تقابله قدرة السلطة على تمزيق الخيوط من جديد . وقد كانت لسويان إحدى الملاحظات التى تلقى الضوء على مايحدث بدقة :

«ازرع الشك فى كل عقل مفكر حتى تصيب تفكيره بالشلل» (ص ٣٨) .

لقد ضاع خط البداية ولكن لويان يواصل البحث .

٢ ــ البعد السياسى والاجتماعى للغة التداول :

وفى المرحلة الثانية من تطور الحدث الذى يبدأ مع الجزء الثانى من الرواية ، يجد لويان نفسه متورطا فى المأزق السياسى والاجتماعى . فبالاحتكاك بالناس وبالأساليب البيروقراطية يتكشف له عالم حافل بالمتناقضات فى مجتمع يسوده النظام الأبوى . فهناك تعاون تام بين كينان والد التوأمين والحكومة السلطوية على تزييف حقيقة وفاة سويان بسلسلة من الادعاءات ، فالوالد هنا يجسد ديكتاتورية الدولة ، ويورد فرح مقولة من ويلهيلم رايخ فى بداية هذا الجزء من الرواية ، وهى تعيد إلى ذهن القارىء هذا التماثل بين صورة الأب والدولة :

«إن الدولة السلطوية تجد فى صورة الأب ممثلا لها فى كل أسرة ، بحيث تصبح الأسرة من أهم العوامل التى تساعد الدولة على التسلط» (ص ٩٧) .

ونعرف عن كينان أنه رجل بوليس مسؤول عن تعذيب أحد المسجونين السياسيين حتى الموت . وهو يبطش بزوجاته وابنته وأولاده مثلما يبطش الجنرال ، أب الجمهورية ، برعاياه . وللجنرال أعوان آخرون من أمثال وزير الرياسة وأجهزة الأمن البوليسية التى تؤكد ديكتاتورية النظام . ويستنتج القارىء من تلك الأبعاد المتداخلة كيفية تشكيل الحقائق فى الصومال ، حيث الجميع مكبلون بنمطية محكمة فى التفكير تمتد من الأسرة إلى الدولة . فيكتشف لويان أن مركزية النظام العشائرى تمتد إلى كل أوجه الحياة فى الصومال (ص ١١٢) . ومن هنا تتعارض القيم الماركسية التى تتبناها الثورة مع الدين الإسلامى السائد ، ويعلق الراوى على هذا الوضع قائلا :

«هؤلاء المشايخ ماهم إلا جمع من الوصوليين الذين نقبوا فى كتب الأحاديث عما يبيح البطش الذى يسود البلاد . كيف يمكن تحويل بلد يدين كل سكانه بالإسلام إلى دولة ماركسية لينينية ؟» (ص ١٣٣) .

وتتظاهر الحكومة السلطوية بأنها تعمل على تذويب الصراع الطبقى ، بينما هى تلجأ فى واقع الأمر إلى الأساليب السوفيتية

الحديثة لدعم النظام العشائرى . فهى حكومة مهيمنة تتكون من القلة ، وقد حولت الدين أيضا إلى جزء من «الهراء السياسى» على حد قول د . ر ايوين (١٩٨٤ ص ٢٠٤) ، وتساعدها على ذلك الثقافة الشفهية لعموم الشعب الأمّى .

ويتمثل هذا التنافر بين القديم والحديث فى الثنائية التى نجدها فى مجتمع بيدان الأمّى البدائى وفى العاصمة موجاديشيو المتحضرة التى يأتى منها لويان والذى يصعب عليه التأقلم مع كليهما :

«من أكون ؟ من أنا ؟ مع من أتعامل ؟ فى أى قرن نعيش ؟ إلى أى حقبه أنتمى ؟ هل يصير منتميا إلى عصر التكنولوچيا هذا ، عصر صواريخ «السام» وطائرات «الميج» والأقمار الصناعية وشبكات الكى جى بى والسى آى إيه للتجسس ؟ أم يعود إلى العصر الذى تنتمى إليه بيدان وقيام ومثيلاتها ، عصر السحر والشعوذة والطقوس ؟»(ص ١٤٨) .

فبتقصيه الحقائق وقع لويان أيضا فى إشكالية الهوية حيث فشل فى أن يجد لنفسه مكانا فى هذا المجتمع ، وبالتالى يلح عليه التساؤل : من أنا ؟ ويطالب الراوى القارىء بمشاركة لويان فى التفكير لوضع حد لهذه الثنائية التى تجمع بين عصر التكنولوچيا وعصور السحر .

ويواجه لويان هذه الخيارات الثنائية التى أوجدتها السلطة المركزية فى كافة أوجه الحياة ، فينقسم المواطنون بالتالى إما إلى أدوات للنظام أو معارضين له ، مما يخلق جواً من المؤامرات والمؤامرات المضادة ، حتى تُغلق كل سبل الاتصال بين الأفراد فلا تجمعهم سوى العلاقات المتنافرة . بل إن لويان يكتشف أن سوء استخدام السلطة قد أدى إلى عدم التكافوء فى العلاقات بين الأجيال المختلفة بل بين الجنسين (ص ٨٦) فالتأثير المدمر لهذه السلطة يمتد إلى أبسط العلاقات بين الأفراد حتى فى الجماعات الصغيرة . فالجماعة السرية المعارضة التى كوّنها سويان مع بعض المثقفين الصوماليين قد باءت بالفشل عندما ضعف البعض أمام السلطة . أما باقى الأفراد ، فقد انتابهم الخوف وكمم أفواههم (ص١٣٨ ــ ١٤١) .

وقد أدى تقصى لويان لأسباب وفاة أخيه إلى ارتيابه فى الكل فيما عدا مارجاريتا . ولكنها هى الأخرى فى موقف لاتحسد عليه . فهى مسيحية وكانت على علاقة سابقة مع وزير الرياسة (ص ١٦٣ ــ ١٦٤) . ويجد لويان أن كل شىء يشوبه التنافر والتعصب مما يعوق مهمته . فهويفشل فى الحصول على التقرير الذى كان سويان قد كتبه قبل وفاته ، والذى كان يمكن أن يزيل الغموض عن كثير من الأمور الغامضة التى تشوب وفاته . فالنسخة التى لدى مارجاريتا تستولى عليها أجهزة الأمن بطرق ملتوية ، كما تقوم باعتقال إبراهيم ، صديق سويان ، لتحصل على النسخة الأخرى التى بحوزته .

فالمأزق الذى يقع فيه لويان مأزق وجودى وسياسى ، فلو نجح فى حل معضلة الوفاة وكشف اللثام عن البطولة المزيفة التى ألحقت بأخيه لاستطاع أن يوازن إشكالية الهوية ، حيث تتلازم المشكلتان . ولكن هذا المأزق يزيد من عزلة لويان عن المجتمع .

أما القارىء الذى يقوم بدوره فى البحث عن مدلول واضح فى خضم هذه الفوضى ، فهو ينجو من الوقوع فى الذاتية . ويساعده على ذلك عدة عوامل منها تدخلات الراوى بأشكالها المتعددة والإيحاءات الشعرية فى بداية كل فصل من فصول الرواية لتكثيف الرؤيا . فبتعدد الرؤى يضفى القارىء رؤية شاملة على الأمور ، تنقذه من الوقوع فى محدودية الرؤيا السياسية والاجتماعية المضللة .

٣ ــ التمكن من اللغة والنفوذ السياسى :

وفى المرحلة الثالثة ، يسعى لويان لاقتحام معاقل القوى السياسيه بمواجهة الوزير وجها لوجه . فلو كان قد نجح فى ذلك لاستطاع أن يقيم لغة قوامها المساواة بخلاف اللغة السائدة التى تنبنى قواعدها على اللامساواة بين طبقة سائدة وأخرى مسودة ، وفى بداية المواجهة التى تتم بين لويان والوزير يربك لويان كل معايير القياس ، حيث يضع الوزير فى مركز حرج وقد وجه له الاتهامات ثم راقبه وهو يرجف من الانفعال لايقوى على الرد عليه . فلقد اتهم لويان الجنرال بأنه المتسبب

فى تسمم سويان وموته واعتقال إبراهيم ومولكى لإيقاف تداول التقرير السرى الذى كتبه سويان . ولكن الوزير يتمالك نفسه فى اللحظة الأخيرة ويعاود السيطرة على الموقف بتوجيه تهديداته إلى لويان حتى يشعره بقداحة اتهاماته (ص ١٧٢ ــ ١٨٤) .

هذه الوقفة الصلبة التى اتخذها لويان إزاء الوزير زادته إصراراً على مواصلة الاعتراض على كل مايرفضه . ولكن هناك دائما معوقات اجتماعية شكلتها رؤى سياسية مغلقة تحطم كل محاولاته للتغيير . فعندما تدفعه قوة عزيمته للاعتراض على صخب الحراس الذين أقلقوا راحته أثناء القيلولة بأناشيدهم الحماسية الزائفة ، يعاقب على ذلك ويضطر للانضمام لجماعة النظافة التى تشارك «فى الواجب الثورى لتنظيف الحى» (ص ١٨٧) . وأصبح لويان فى طريقه إلى أن يصبح ضحية هو الآخر . ومع سير الأحداث تتوالد أمامه رموز الضحايا ؛ فهو يرى الجزار ذا النزعة السادية الذى يعذب الماعز قبل ذبحها «حتى تتيقن من فداحة الموت» (ص ٢٠٩) على حد قوله ، مما ينبه لويان أنه ربما لايعرف على وجه التحديد «ما الذى يحدث له بالفعل؟» (ص ٢٠٩) . ولاتتاح له الفرصة لتقدير تلك الأمور ، فيتم اعتقاله ، ويبلغ فى زنزانته بقرار ترحيله إلى بلجراد . وللمرة الأخيرة يُفرض على لويان الخيار بين نقيضين : الموت أو الرحيل . وعند إطلاق سراحه لحضور مراسم اليوم السابع لموت أخيه يؤكد عليه أحمد والى (صديق أخيه ورفيقه فى التنظيم السرى الذى أصبح مصدراً لأجهزة الأمن) ضرورة رحيله . وبينما اضطر لويان للرحيل كان سويان قد اختار الموت فقد كتب قائلا :

«عندما يأتى علىّ الدور فى نهاية المطاف ، وفى لحظة بزوغ الفجر ، سيجدوننى على أهبة الاستعداد لهم ، فلست من ذوى النفوس الذليلة .. فلسوف انتظر قدومهم مثلما تشتاق المرأة لمعشوقها» (ص ١٤) .

ومما يؤكد اختيار سويان لموته ، مانقلته مارجاريتا عنه . قال سويان : «فى مقدرة أى إنسان أن يشاء موته : (ص ٢٢٨)

لقد تغلب سويان على صراعه الداخلى بتحقيق رغبته الدفينة فى الموت . أما لويان فيعانى من ضعف إرادته . فيخبرنا الراوى عنه قائلا : «بعد العاصفة تأتى السكينة . بعد العراك تأتى المصالحة» (ص ٢٣٥) ويصبح لويان أكثر ضعفا أمام أبيه كينان بل أكثر مودة حينما يقنعه بمغادرة البلاد . فيتوقف لويان عن الكلام . ومن يفقد القدرة على الحديث يفقد مكانته .

وإذا كان البطل قد أخفق فى الاختيار وفشل فى فرض خطابه اللغوى ، فمهمة القارىء هى مواصلة هذه المحاولة التاريخية لإيجاد بديل لغوى . فإن كان البطل قد عوقته محدودية الخيارات المتباينة وأودت به إلى مهاوى الانغلاق الذاتى والانفصال عن الجماعة ؛ فالقارىء فى مكانة أفضل إذ قد توفرت له خيارات متنوعة وعديدة . فإذا كان قد استحال على القارىء التوصل إلى لغز موت سويان ، وإذا كان قد بدا له اهتزاز شخصية لويان ، فالارتياب فى كل هذه الأمور يشكل دافعا قويا كى يسعى هذا القارىء لموازنة تلك الملامح السلبية التى تشغل المسرح الاجتماعى والسياسى بمنظومته اللغوية المغلقة .

وعلى عكس بطلى الرواية ، لا يجد القارىء نفسه أسير صراع الخيارات المتباينة التى يفرضها البعد المحدود للغة المجتمع . فالراوى يمدّ القارىء بالأساليب السردية المتعددة والمشاهد المتعاقبة وبالتداخلات بين أحداث الماضى والحاضر حتى يشحذ خياله الإبداعى . وتصبح رؤية القارىء أكثر نضوجا حيث تتوفر لها حرية الإيغال فى كافة المستويات ؛ فباستيعاب المشاهد المتفرقة والمتباينة سوف يدرك حقيقة الوضع فى الصومال . فالوعى الوجودى والتاريخى وحده هو الذى يمد القارىء بالقدرة على إيجاد الصيغة اللغوية التى تتناسب مع الحقيقة وتقاوم تزييف السلطة .

زهر الليمون :

بينما يمتد الحدث فى (اللبن الحلو والمر) لمدة أسبوع بادئاً بوفاة سويان ومنتهياً فى اليوم السابع لوفاته ، فالحدث فى (زهر الليمون) يستغرق يومين ، إذ يبدأ صباح الخميس

وينتهي مساء الجمعة . وتبدأ الرواية بعبد الخالق المسيرى على السرير وتنتهى به مستلقيا على السرير . فهى مخيلة دالة على الخمول الذاتى أو العجز نتيجة تعطل القدرات الإبداعية .

ففى عطلة نهاية الأسبوع يذهب عبد الخالق المقيم فى السويس ــ حاليا ــ لزيارة أهله وأصدقائه فى القاهرة ، كما اعتاد كل شهر . وبينما تتسبب زيارة لويان لأهله فى دفعه لتقصى الحقائق المتعلقة بوفاة أخيه ، فزيارة عبد الخالق لأهله تجعله يفتش داخل ذاته كى يجد لنفسه مكانا بين الأحياء . فهو يصل من السويس إلى القاهرة كشبح من الماضى ، لاشىء ينتظره هناك سوى بضعة ذكريات وصداقات قد تيبست أو أصابها العقم مثلما أصاب شجرة الليمون التى كانت فى يوم ما يانعة مورقة أمام بيت العائلة . وأول مايعرفه القارىء عن عبد الخالق هو أنه مناضل قديم وشاعر ، يجسد بعض المثاليات التى انعدمت فى الوقت الحالى ، ولا وجود لها بين الأحياء ، وعلى القارىء أن يحل لغز حياة عبد الخالق التى أصبحت لا تختلف عن الموت .

ويتطور الحدث بفعل الذكريات فى كل من (اللبن الحلو والمر) و (زهر الليمون) . وبينما يحاول لويان جاهدا أن يتفهم ماضى أخيه ، فالماضى يشكل جزءاً من حاضر عبد الخالق ، فهو يعيه فى كل موقف يصادفه . وإن كان البطلان ــ لويان وعبد الخالق ــ يخفقان فى الربط بين الماضى والحاضر ليشكلا استمرارية ذات دلالة بينهما ، إلا أن هناك مايدفع القارىء لمواصلة الجهد . فالمثاليات التى يتشبث بها عبد الخالق لاتتفق والظروف الراهنة . فمأزق عبد الخالق ينتج عن تعارض حلمه الاشتراكى القديم مع المجتمع المادى الذى يحيط به فى الحاضر ، وبوسع القارىء أن يربط أجزاء الحلم المبعثرة والمتناثرة فى الرواية ليتوصل إلى معرفة كيفية تحول الحلم المثالى إلى وهم مدمر ، أدى إلى عزل عبد الخالق عن المجتمع :

«صارت الوحدة شرنقة كاملة الغزل ، غطاء سلحفاة عجوز ، الرأس يخرج ويدخل يرى الضوء ، يسمع الأصوات ، يلامس الناس والأشياء ثم تعود الرقبة البيضاء الرخوة إلى داخل غطاء السلحفاة القديم . الوحدة : وحدة عبد الخالق المسيرى الفريدة . وحدة المنفى . والسجن . وحدة أمام حاضر غامض وعالم بعيد قديم كان» (ص ٥ ــ ٦) .

فالوحدة التى يعانى منها عبد الخالق تكنى عن مجتمع ينزع إلى تدمير ذاته أو مايطلق عليه فلتشر (١٩٨٩) فى سياق آخر «البارانويا أو نزعة الارتياب التى اتسعت لتتخذ بعداً كونيا» (ص ١١٣) . وعلى القارىء أن يحدد إذاً كانت وحدة عبد الخالق سببتها نزعة الارتياب أو ساهم فيها تآمر السلطات ، ويجب أن يشمل تفسير القارىء المستويين الاجتماعى والسياسى لتحديد السبب الكامن وراء الشعور العام باللامبالاة إن كان نتيجة مؤامرة مدبرة أم هو تراخ عام . ومرة أخرى نحن بصدد إشكالية ذات جانب وجودى وآخر سياسى .

ويتتبع القارىء الحدث على ثلاث مراحل : ففى المرحلة الأولى تتبين لعبد الخالق حتمية إيجاد دلالة لحاضر يفتقد أية دلالة . وفى المرحلة الثانية يظهر البعد الاجتماعى والسياسى للمدلول اللغوى الذى يتعارض مع رؤية عبد الخالق الشخصية، وفى المرحلة الثالثة يتبين للقارىء أن تعريف المدلول يحدده من يمتلك ناصية اللغة .

١ ــ حتمية إيجاد مدلول لحاضر يفتقد لأية دلالة :

يبدأ الحدث باستيقاظ عبد الخالق من النوم ومايتبعه من سلسلة من الخيارات المتباينة لأبسط تفاصيل الحياة . فهو لايستطيع أن يحسم هل يواصل النوم أم يستيقظ ، هل يفتح الشباك الشرقى أم الغربى . وكل فعل يقوم به سرعان مايندم عليه ، بل أى مبادرة يتخذها توقظ بداخله إحساساً سلبياً أو تؤدى إلى نتيجة سلبية . فالصراع الداخلى يتجسد فى أتفه أمور الحياه ليبرز لنا الانقسام الداخلى بين ماضيه وحاضره . فأى عمل يقوم به فى الحاضر يستدعى موقفاً شبيها فى الماضى . فهناك تواز بين تطور الحدث فى الحاضر والحركة التراجعية فى ذكريات الماضى .

ومنذ أربع سنوات ، عندما عين عبد الخالق موظفاً بمكتبة أحد قصور الثقافة المهجورة بالسويس ، ظن أن العزلة سوف تتيح له الفرصة كى يجد نفسه «والأهم أنه سيصبح قادرا على تنظيم علاقاته بالماضى» (ص ١٢) . ولكنه حتى ذلك اليوم لم يفلح فى تهدئة صراعه الداخلى بالتوصل إلى مدلول لتجارب ماضيه يمده بالعزم الداخلى للبدء من جديد . ولكونه شاعرا كان بديهيا عليه أن يستجمع خبراته القديمة لحث قدراته الإبداعية على إعادة صياغة ارتباكه الداخلى فى شكل تجربة فنية ذات دلالة . ولكن عزلته فى السويس قد هدمت اتصالاته الاجتماعية بينما أدت وظيفته العقيمة إلى جفاف قريحته الإبداعية قبل الأوان .

والذهاب إلى القاهرة يمثل لعبد الخالق محاولة للخروج من تحت «غطاء السلحفاة العجوز» (ص ٥) ولكنه أول التحام له مع العالم الخارجى . فى موقف التاكسى يدفعه إلى التراجع ، حيث تصمه الموسيقى الصاخبة المنبعثة من عدة أجهزة ، كما يتعرض لمضايقة الباعة والشحاذين حتى ينقاد إلى الركوب مع مصطفى الكردى أحد رفقاء النضال القدامى الذى عاد لتوه من إحدى دول البترول محملا بالدولارات . والحديث العائلى الممل بين مصطفى وعائلته يدفع عبد الخالق للانسحاب إلى عالم الذكريات القديمة . فيتذكر منى المصرى ، زوجته ــ فيما مضى ــ يتذكر كيف بدأت قصة حبهما التى أدت إلى ارتباطهما .

وقد تحمل ذكريات الحب دلالات إيجابية على عكس ذكريات المعتقل التى تحمل دلالات سلبية . ولكن قد تختلف الدلالة باختلاف المنظور الذى يرى به القارىء العلاقة الزوجية . فعندما يعلم القارىء ، فيما بعد ، بفشل تلك العلاقة الزوجية ، فسوف تحمل علاقة الحب خصائص سلبية . فالذكرى تحمل عنصراً إيجابيا حينما تسرى فى الحاضر ؛ فتحقق استمرارية مثمرة . ولكن فى حالة عبد الخالق تصبح الذكريات بمثابة منفى إرادى ينأى به عن الحاضر الذى يشعر فيه بالاغتراب الكامل .

وفى بعض الأحيان يحاول عبد الخالق جاهداً مصالحة الماضى مع الحاضر . فحينما يصل التاكسى إلى القاهرة تتجدد لديه النزعة لتعريف الواقع . فرائحة القاهرة القديمة توقظ فيه الرغبة لإعادة تقييم تجربته بدمج ماضيه بحاضره . وعندما يذهب لملاقاة أصدقائه فإنه بالفعل يحاول تحقيق هذا التواصل .

٢ ــ البعد الاجتماعى والسياسى للمدلول اللغوى :

ربما كانت عودة عبد الخالق إلى القاهرة محاولة لتجديد حياته بتجديد اتصاله بالأماكن التى ألفها فى الماضى ، ورفقاء النضال وعائلته . فعند وصوله إلى القاهرة ترتفع روح عبد الخالق المعنوية ويبدأ فى نظم أشطر من أبيات الشعر.فمازال يحمل فى حناياه القاهرة القديمة ، وعند ملاقاتها يثير فيه ذلك اللقاء أملاً ضعيفاً بالانتماء (ص ٣٧) . ولكن سرعان ماتتبدد هذه النشوة القصيرة عندما يصل أحمد صالح رفيق النضال القديم،الذى أصبح الآن تاجر فضة ، فيجد الاثنان صعوبة فى الخوض فى مناقشات سياسية ، وغالبا ماتنتهى كل مناقشة بينهما بالصمت .

ويعلق الراوى قائلا :

«إن الضياع أو الهروب أو حتى الهزيمة ليست نوعاً من الإصرار الأحمق على معان إنسانية أصبحت قديمة ومستحيلة ولكنها كل مايملكون . ويتفقان على أن يتركا الأمر دون اقتناع كبير» (ص . ٤٤) .

وعندما ينضم إليهما باقى الأصدقاء يتخذ الموقف مسارا آخر ، فيشكل كامل رستم المحامى المزدهر وناشد مراد الصحفى نصف المشهور جبهة ضد عبد الخالق . ومع تصاعد الشراب والنقاش يحتدم الأمر بينهم ليصل إلى معركة حقيقية (ص ٤٩).فقد فسر المحامى والصحفى عزلة عبد الخالق على أنها صادرة عن ضيق أفق وغرور ، بينما كان عبد الخالق يتجنبهما مثلما كان يتجنب أجهزة الأمن التى حاولت إغراءه بالتعامل معها بعد خروجه من المعتقل .

ويلاحق الاغتراب عبد الخالق حتى فى حضرة أصدقائه الحميمين ، فعند زيارة عائلة فتحى نور الدين يذكره السلام الذى يحلّ فى المكان المتواضع بالقلق الذى كانت تعانى منه

زوجته عندما شعرت بأن حياتها مهددة بالفقر : وعندما يفصح فتحى عن رغبته فى السفر لإحدى دول النفط يشعر عبد الخالق بعدم الارتياح ويترك المكان (ص ٦٥) ، فيتذكر كيف تركته منى لتهاجر إلى كندا . ويخرج من عند فتحى ليقطع الشوارع المتربة ، القذرة ، ويرى الأهالى يجتمعون فى حلقات حول التلفزيون ، ولكنه مع ذلك يتساءل لماذا قد عقد الكل النيّة على الرحيل . فالفقر بالنسبة له مظهر من مظاهر البساطة بإمكان الفرد أن يتآلف معها . فالترف هو الذى يفسد الحياة وليس افتقاد الثروة (ص ٦٥) .

ويربط أحداث الماضى بالحاضر ، يجد القارىء أن رحيل منى قد ترك عبد الخالق بلا مأوى ولا أصدقاء ، ففى وجودها بدا له أن ما كان يصبو إليه قد بدأ يتحقق . أما غيابها فقد استحال معه تحويل الحلم إلى حقيقة . فوجود منى أتاح إمكانية الاتصال بالآخرين . ولكن عند رحيلها انقطعت كل أواصر الصلة ، بل إن عزلته أدت إلى اتهام أحد الرفاق له بالتخابر مع السلطات ، بالرغم من ماضيه النضالى المعروف (ص ٦٩ ــ ٧٠) . فهذا يُحدث اختلافاً فى منظور الرؤيا بين عبد الخالق وزملائه ، وبالتالى اختلافاً فى لغة التداول . ولذا تبوء كل محاولاته للاتصال بالآخرين بالفشل ، مما يترك عبد الخالق وحيدا على طريق بلا نهاية .

وهو على يقين بأنه محاط بالتناقضات التى تفرض عليه خياراً بين ثنائية متضادة : فإما التأقلم وإما الانسحاب ، مما يضاعف مأزقه الوجودى ، ويعلق الراوى :

«زاده هذا إحساسا بالغربة فإن تجاور الأشياء ، الشيء ونقيضه ، أصبح يخيفه ، هل هذه هى الحقيقة المحيطة به أم أن هناك فساداً فى قدرته على إدراك الأشياء والربط بينها . أن تصبح الحياة مشاهد متجاورة ، ولحظات متتابعة لايشدها شيء ولايدفعها شيء . هل هكذا يبدأ الجنون والانفصال ؟» (ص ٧١) .

فهو غير قادر على الموازنة بين رؤيته المثالية ولغة المادة التى فرضها الواقع الاجتماعى والسياسى المحيط به . فى الماضى كانت لحظات الحب المشتركة توفق بين تلك الأضداد . ففى وجود منى استطاع أن ينظم الشعر ، حيث كانا قد اتفقا على أنه سوف يهب نفسه تماما للشعر . فقد جمعهما منظور مشترك خلق لغة اتصال بينهما أعطاه القدرة على الاستدلال والخلق (ص ٧٤) فاللغة المشتركة بينهما أتاحت له القدرة على الوصول للآخرين بالشعر . ولكن متى فقدت هذه القدرة على التواصل مع الجماعة.أدى ذلك إلى انهيار لغتهما المشتركة ؛ فالتواصل مع الآخر يبدأ بالآخر الفرد ويمتد إلى الجماعة ، فلا يمكن أن يدوم حوار مشترك بين اثنين فقط وإلا قتلته العزلة . وهذا ماحدث بالفعل فى علاقه منى وعبد الخالق .

فتتكشف للقارىء العلاقة بين منى وعبد الخالق من خلال أبعاد متعاقبة . فعلى القارىء إعادة تنسيق المشاهد المقتطفة التى تمثل مراحل علاقتهما المختلفة ليحصل على رؤية شاملة تحتمل عدة تفسيرات . فعبد الخالق يظن أن منى تركته إمّا لأنها تشككت فى إمكانياته الذهنية وإما لأنها لم تطمئن لوجود أى فرص متاحة لهما (ص ٨٠).وهنا أيضا تظهر إشكالية الخيار بين التفسير الوجودى أو السياسى لمأزق منى . ثم يكشف لنا الراوى عدم ارتياح عبد الخالق لأناقة منى ، حيث يشعره ذلك بأنها تتحالف ضده مع أصدقائه الذين انصاعوا للنزعة المادية . أما بالنسبة لمنى ، فيخبرنا الراوى بأنها أصبحت تشعر بالوحدة حينما اضطرت إلى الانشقاق عن الكنيسة للتزوج من مسلم . فالالتحام به أدى إلى عزلتها عن المجتمع والهدف كان العكس من ذلك . لذلك باتت مقتنعة بأن ليس لهما مستقبل مشترك ، فسوف يواجهان عوائق مادية ومعنوية تمنعهما من الإنجاب . وبذلك يستشف القارىء العقم الذى أصاب تلك العلاقة الواعدة ، مثلما أصاب شجرة الليمون التى كانت يانعة فى يوم ما ، فلن تطرح زهرها الذى يمتزج بالتربة ليجدد الثمار دائما أبدا .

إن ماتبقى من منى ، فى حاضر البطل ، هو مجرد ذكرى تؤكد له عبثية العلاقات الحالية ذات الطبيعة المخادعة المتلونة ، التى يمثلها بحق صديق عبد الخالق الفنان أو «الكذاب الملون» كما يطلق عليه (ص ٨٩) ؛ فهو يمثل هذا النوع من العلاقات العابرة . وكلما فشل عبد الخالق فى التأقلم مع

الآخرين ، كلما زاد انغلاقا على ذاته وتحددت رؤيته الشخصية ؛ فالراوى يضع البطل فى مواقف يستحيل له فيها أن يرى الآخرين . ويصبح موقف القارىء مزدوجاً ، فهو يتعاطف مع البطل ولكنه لايريد أن يستسلم إلى مثالياته الكيخوتية . وفى بعض الأحيان تبدو هذه الكيخوتية مظهراً من مظاهر البارانويا أو عقدة الارتياب ، ومع ذلك ينفر القارىء من التعاطف مع المنافقين ومحدثى النعمة . كذلك لايسهل على القارىء تحديد ما إذا كان تدهور العلاقات الاجتماعية ناجماً عن إصابة الفرد بالبارانويا أم أنه قد أدت إليه مؤامرة سياسية . وفى هذه المرحلة الثانية من تطور الحدث ، يفتقد البطل والقارىء، معا، لإمكانية التواصل مع أى عالم من العوالم المحيطة ، سواء كانت مبنية على الوهم أو الحقيقة .

٣ ــ تعريف المدلول بتملك ناصية اللغة :

عندما يصل عبد الخالق إلى بيت العائلة المكون من طابق واحد يلمح الأعمدة الخرسانية التى ترتفع فوقه ، والطوب الأحمر فى مشروع لم يكتمل لدور ثان . ويشير ذلك إلى الانفصال الذى قد أصاب علاقة الأب بالابن . وتتدافع الذكريات فى ذهن عبد الخالق لتنبه القارىء إلى كيفية حدوث هذا الانفصال . فقد رفض الأب مطلب عبد الخالق الصبى ولم يزرع له شجرة ليمون كما أراد ، بل اكتفى بشجرة أم رضا التى نمت بجوار بيتهم . وعندما أصبح عبد الخالق طالبا جامعيا أخفى الوالد كتبه عن الماركسية . كاذ الابن ــ حينذاك ــ على أعتاب فهم معنى الاستراتيجية والعدالة (ص ٨٧) ، ولكن والده اعتقد أن هذه الكتب تهدد إحساسه بالأمان . فالملاحظ هنا أن الأب قد اكتفى بمصادر فكرية محدودة تمليها الاحتياجات الاجتماعية . وفشل هذا الأب (المحافظ) فى أن يصل إلى ابنه (المستقل المبدع) . كما استهان الابن بما أنجزه الأب وتركه ناقصا . فظلت علاقتهما محصورة فى إطار العلاقة التقليدية التى تربط الأب بالابن دون أن تتطور إلى ماهو أعمق من ذلك لتخلق استمرارية مبنية على التفاهم والحوار . فالطابق الثانى فى المنزل لم يكتمل .

ويشعر عبد الخالق بالغربة الكاملة فى بيت العائلة ، الذى تحتله الآن عائلة أخيه ، ولايتبقى له فى البيت سوى والدته التى يود أن يواصل معها حواراً كان قد انقطع بينهما . وعند مقابلتها «لايرى فى عينيها نفسه فقط ولكنه يرى الوجود كله وقد استحال إلى جبل من القطن الأبيض يبتلع الصوت والصور» (ص ١١٣ ــ ١١٤) . ويجيى هذا اللقاء بعض صور الذكريات التى تكشف ــ بتجميعها ــ عن علاقة أخرى لم تتطور عن مجرد ارتباط ابن بأمه . فيظل حوارهما حتى الآن محدوداً فى هذا الإطار ، وإن كان مايحدث الآن تبادل بين الأدوار ليس إلا . فعبد الخالق يلعب دور الوالد وهى تلعب دور الطفل ، فالأم جبل ــ ولكن هذا الجبل ليس سنداً حقيقياً ، فهو مجرد جبل من القطن ، جبل وهمى ، هش .

أما أخو سعيد الذى كان من جماعة الإخوان المسلمين فقد توفرت فرص الحوار بينهما فيما مضى ، ولكن هذه الفرص انعدمت الآن . فلقد انطفأت المشاعل التى كانا قد حملاها فى يوم ما ، حيث تحطمت مبادىء سعيد بعد فترة نفى اختيارى مؤقت فى إحدى دول النفط ، حيث وجد سلواه فى تكديس الدولارات (ص ١١٦) . وبالرغم من استيائه من حياته الزوجية ، إلا أنه يقنع عبد الخالق بضرورة الزواج ، فى محاولة أخرى لجذبه نحو اتباع الأنماط الاجتماعية السائدة التى يقاومها عبد الخالق (ص ١٢٧) مثلما كان قد قاوم سعيد فيما مضى عندما دعاه للانضمام للإخوان المسلمين .

وانعدام التواصل بين عبد الخالق وأخيه ، يستحضر إلى ذهن عبد الخالق حادثاً مشابهاً من الماضى عندما اختلف مع رفاق النضال . فبعد الاعتقال انقطع الحوار بين الرفاق ؛ فوقع الصدمة قد بدد أحلامهم ، وقال أحدهم :

«القناع لايخفى الأنياب ، قشور الاشتراكية هذه ليست إلا برقعاً عربيا مزخرفا ، تتستر وراءه الانتهازية الشمطاء» (ص ١٢٥) .

وعند هذا الطور يتساءل القارىء : هل تمزق أواصر الحوار العائلى سبب أم ناتج عن قصور فى لغة التداول ببعدها الاجتماعى والسياسى الحالى الذى يضيّق منظور الرؤيا حتى يتضاءل لينحصر فى بؤرة الذات ؟

وفشل عبد الخالق فى التواصل ليس مقصورا فقط على أفراد العائلة الذين يكبرونه ، بل يمتد هذا الفشل ليشمل من يصغرونه أيضاً : فعند مقابلة طارق ، ابن أخيه ، الطالب الجامعى المتمرد ، يفشل عبد الخالق فى الإجابة عن تساؤلاته ، ويظل مفتقداً للقدرة على التعبير وبالتالى يظل - بالنسبة لطارق - العم فاقداً النطق ، لايقوى على الدفاع عن نفسه من اتهامات اليسارى الشاب . فلا يقوى على إيجاد مبررات لفشل جيل اليسار فى الماضى ، حتى أصبح الحوار بينهما عقيماً لا يصل إلى آفاق جديدة (ص ١٣٠ - ١٣١) .

يسعى عبد الخالق جاهداً للتغلب على عجزه اللغوى ، فهو يبحث عن قوة داخلية ما ، عن شىء ما متماسك داخل ذاته لم يصبه الدمار حتى يقدمه لابن أخيه . فلا يجد أمامه سوى العبث بمحتويات قديمة كان قد تركها فى حجرته فى حقيبة تحت سريره القديم . وتستدعى المخلفات القديمة مشهداً ماضياً فى احتفال بليلة رأس السنة ، اجتمع فيها الرفاق وراقبهم عبد الخالق فى حللهم الجديدة «استداروا كل منهم دائرة صغيرة فى قلبها كذبة أو مؤمراة صغيرة حولها رداء لامع» . وتطرده أحاديثهم إلى «شرفة مفتوحة خالية» حيث تتسلل منى خلفه ، فصارحها : «نحن بلا مستقبل لأننا لانعرف الكذب» (ص ١٣٦ - ١٣٧) . وإن كان عبد الخالق لايعرف الكذب فهو لايقدر أيضا على قول الحق الآن . ويتبين للقارىء أن عبد الخالق لايقوى على المشاركة فى لغة الآخرين ولايملك القدرة على فرض لغته هو .

وفى مواجهة ابن أخيه ، لايقوى عبد الخالق على البوح بما فى داخله . فلقد جمد آراءه فى نمط ثابت رافضا التأقلم مع الحاضر بتعنت . كان يود البوح لطارق عن رائحة زهر الليمون (بالرغم من أنه لايبقى من شجرة الليمون سوى بعض الفروع الناضبة) ، أما طارق فيود مناقشة الانتخابات والأحداث الحالية فى الصعيد (ص ١٣٩) .

تسببت هذه الزيارة العائلية فى اهتزاز الاتزان الداخلى الذى اعتقد عبد الخالق أنه كان قد أحرزه . وهو على يقين من أن الشعر قد خلق من أجل هذه اللحظات حتى يعيد تنظيم الفوضى الداخلية ويجلب السلام الداخلى . ولكن الآن أصبحت الكلمات واللغة والشعر مجرد أحلام زائلة (ص ١٤٠) . ولو كانت العائلة قد زرعت شجرة الليمون فى حديقتها لربما كانت قد أورقت وأزهرت وأثمرت .

ويلفظه بيت العائلة إلى طريق يعطيه الكل فيه ظهورهم وقد استداروا لصلاة الجمعة ؛ بينما التف الآخرون حول أجهزة التلفزيون لمتابعة مباراة كرة القدم بين الأهلى والزمالك . فالمجتمع بأكمله قد تقولب فى نمط من التفكير يرفضه عبد الخالق ، ولا مكان له بين هذه المظاهر ، حيث اختلفت أبجدياته عن الآخرين . وبافتقاده لغة التواصل ، افتقد عبد الخالق المكانة مما أوقعه بين براثن الهزيمة ، فيعود إلى السويس حيث لايجد ملاذا سوى بالاستلقاء على السرير بلا حراك . هل هو ضحية لمؤامرة تم تدبيرها لتصيب ذوى القدرات بالشلل ، لتفقدهم النطق؟ أم أنه نتاج لتفسخ المجتمع الذى صار لايأبه إلا بما يمسّ مصالحه الشخصية ؟ تظل هذه الاحتمالات المتباينة بلا حسم حتى النهاية ، وحالة اللاحسم هذه يؤكدها الأسلوب السردى الذى يعتمد على خلط مشاهد مقتطفة من الماضى والحاضر دون ربطها بتسلسل خطى أو دائرى يتبع قانون السببية . كما لم يقصد بهذه المشاهد إبراز النمو النفسى أو الأخلاقى للشخصية . فالشخصية هنا لا تتشكل أهميتها من ذاتها المفردة ، ولكن لها دلالتها الخاصة التى توضح طبيعة المأزق الكونى الذى يعانى منه المجتمع بأكمله ، فكافة الشخصيات تشارك فى البطولة حيث إنها تمثل التفكك الذاتى والاجتماعى والسياسى .

ولايقتصر دور القارىء هنا على تحسس طريقه فى متاهة من الألغاز ، أو فرض قانون سببية من خياله ، بل عليه أن يتبين المأزق فى مراحله المتعددة وبكافة أوجهه وتباين تفسيراته . فلقد وفر له الراوى منظوراً أشمل لايقيده بالتفسيرات المحدودة التى يفرضها الواقع الاجتماعى والسياسى . فبتأمل الأنماط المختلفة للتجربة يمكن للقارىء التفكير فى احتمالات المقاومة أو التغيير . فالوعى التاريخى الصحيح يمده بالخبرة . وينعكس ذلك على قدرته فى تملك ناصية اللغة - بل صياغة مفردات لغوية جديدة - وبالتالى يشارك القارىء فى خلق ثقافة جديدة .

الاستنتاج/الخاتمة :

إن (اللبن الحلو والمر) و (زهر الليمون) لاتتبعان شكل الرواية التقليدية ، ولكنهما تأخذان شكل مخيلة apologue توضح الكيخوتية فى السعى لتحقيق الكيان القومى . ويتبلور هذا السعى فى مقاومة القيود الاجتماعية والسياسية التى تقتل الإبداع . فالبطلان يسعيان لتحقيق تكامل بين الذات والمجتمع يتواصلان فيها من خلال لغة تتسم بالبساطة والوضوح . ولكن قوى السلطة والتقاليد الاجتماعية البالية تشكلان لهما عناصر تعجيز تعوقهما عن صياغة الحقائق بدقة ، مما يضعهما فى مأزق يؤدى بهما إلى الصمت التام أو العزلة . وفى العملين لاتؤدى النهاية إلى الإذعان لسخرية الواقع . فالتكنيك المتبع يشحذ الإبداع فى خيال القارىء حتى يقاوم هذه المفاهيم القديمة برؤيتها المغلوطة التى تسببت فى إيجاد هذا المأزق .

والتكنيك المتبع فى العملين ينبنى على استرجاع مقتطفات من الماضى تعمل على دفع الحدث فى الحاضر . وبذلك يتفتت الموقف الواحد إلى العديد من المشاهد المتجاورة التى تفصلها فجوات فى الزمان والمكان . وتعاقب تلك المشاهد من خلال الأنماط السردية المختلفة يعمل على تعدد إمكانيات التفسير ، فيعتمد ذلك على العلاقات التى يستشفها القارىء ، ففى العملين مزج بين السرد الذاتى والتقرير الموضوعى ، وبين الحوار والمونولوج الداخلى ، مما يتيح للقارىء أن يتتبع الواقعة على عدة مستويات ، ويمنحه إمكانية تعرّف التفسيرات المتباينة للمأزق ، ويضعه أمام صعوبة تحديد ما إذا كان مبعثه هو عقدة البارانويا أم مؤامرة السلطات .

وهناك متناقضات حضارية خطيرة أدت إلى تفاقم هذا المأزق فى المجتمعات العربية والأفريقية . فالديكتاتورية السياسية الحاكمة والقيود الاجتماعية قد أحبطت أى جهد فردى للتغلب على هذه المتناقضات . فالمقاومة الفردية للسلطات قد تم قمعها بالاعتقال والتعذيب ، كما أدى عدم الامتثال للتقاليد الاجتماعية إلى العزلة . لذلك فلا يجب على الكاتب مقاومة السلطة الاجتماعية والسياسية بمجرد الهجاء وإلا كان ذلك نوعاً آخر من القمع (فالهجاء غالبا مايقترب من وظيفة الرقيب) . لقد أصبح البديل للكاتب هنا هو تأليف مخيلة ذات دلالة apologue كى تحفز القدرات الإبداعية لدى القارىء على مقاومة محدودية الرؤية السطحية التى تفرضها الأجهزة الاجتماعية والسياسية .

وإذا كانت القدرة على الإبداع لدى البطلين قد نضبت نتيجة الاعتقال ، فلا يظل الإبداع هو وسيلة المقاومة الوحيدة التى يمكنها أن تحرر القارىء من القمع الفكرى ؛ فسرعان ما تتلاشى المفاهيم التقليدية المسبقة ليكوّن القارىء منظورا آخر للواقع يحتمل تفسيرات جديدة . وينتهى العملان بدون خاتمة مغلقة ، حتى لايكون تأليف النص مقصورا على المؤلف وحده . فمشاركة القارىء فى إعادة تجميع النص تتيح له اكتشاف كيفية تفاعل وعيه إزاء لحظة تاريخية متعددة الأوجه ، وبالتالى متعددة التعريفات ، فيصبح مشاركا فى صنع ثقافته القومية :

«إن الوعى الفردى المستقل الذى يسير فى عكس اتجاه من يحيط به ، ولكنه يتجاوب مع كافة الطبقات والحركات والقيم المناضلة ، هو صوت مستقل خارج نطاق المكان ، ولكنه فى صميم هذا المكان . إنه يظل صامدا بوعى ضد المعتقدات التقليدية ، ولكنه يدعم منظومة من القيم الإنسانية أو العالمية البينة التى تمده بما يتناسب مع طابعه القومى لمقاومة ثقافة أحادية مهيمنة» . إدوارد سعيد (١٩٨٣ ص ١٥)

الهوامش :

١ ـ حصل العمل على جائزة اتحاد ناطقى اللغة الإنجليزية English Speaking Union Prize فى عام ١٩٨٠ .

٢ ـ يعد نور الدين فرح أول كاتب فى الأدب الصومالى المدون . ومع ذلك ، فالصومال تزخر بتقاليد راسخة فى القص الشعبى والتاريخ الشعبى . انظر D.R. Ewen (1984, p. 123).

٣ ـ ظهرت له أول رواية قصيرة عام ١٩٦٤ .

٤ ـ بالرغم من أن نور الدين فرح يكتب باللغة الإنجليزية ، بينما علاء الديب يكتب بالعربية ، إلا أن للكاتبين بعض الخصائص الثقافية المشتركة . فلقد تمثل الاثنان اللغة والثقافة العربية والتراث الإسلامى ، حيث يجيد فرح العربية إلى جانب خمس لغات أخرى ، كما أنه مولع بالكاتب السودانى الطيب صالح (انظر Ewen 1984, p. 123.) وإلى جانب ذلك فلدى الكاتبين معرفة عميقة بالآداب الغربية . فقد درس فرح فى جامعتى لندن وايسكس ، ويعمل الآن فى إيطاليا ، بينما قام الديب بترجمة العديد من روائع الأدب العالمى ومن ضمنها(نهاية اللعبة)لبيكيت وبعض روايات لهنرى ميللر وترومان كابوت .

٥ ـ انظر الأعمال التالية :

Neil McEwen (1983, p. 118); Ian Adam (1984, p. 36);
Ewen (1984, p. 192); Florence Stratton (1985, p. 16); and Derek Wright (1989 p. 58).

٦ ـ انظر شكرى عياد (١٩٨٩) .

٧ ـ انظر : J. Tompkins (1980, p. 226).

٨ ـ انظر : I. Wolfgang (1978).

Bibliography

Adam, I . 1984. 'Nurrudin Farah and James joyce: Some Issues of Intertextuality', **World Literature Written in English,** 24, I (summer), pp. 34-42.

1986 'The Murder of Soyaan Keynaan', **World Literature Written in English',** 26,2 (Autumn), pp. 203-210.

Bakhtin, M. 1978. **The formal Method in Literary Scholarship: ACritical Introduction to Sociological Poetics,** trans. Albert, J. Wehrle (Baltimore: Johns Hopkins U.P.).

Bloom, H. 1982. **Agon: Towards A Theory of Revisionism** (N. Y.: Oxford U. P.).

Ewen, D.R. 1984.'Nurrudin Farah', **The Writing of East and Central Africa,** ed. G.D Killam (London: Heinemann), pp. 192-211.

Farah, Nurrudin, 1980. **Sweet and Sour Milk** (London: Heinemann).

Fletcher, M. D., 1989. **Contemporary Political Satire: Narrative Strategies in the Post- Modern Context** (N. Y.: University Press of America).

Iser, W. 1978. **The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett** (Baltimore: The John Hopkins Press).

McEwan, N. 1983. **Africa and the Novel** (Atlantic Highlands, Nj.: Humanities Press).

Mutiso, G.C.M. 1974. **Socio-Political Thought in African Literature Weusi** (London: Macmillan).

Obiechina, E. 1975. **Culture Tradition and Society in the West African Novel** (London: Cambridge U.P.).

Sacks, S. 1964. **Fiction and the Shape of Belief** (Berkeley: University of California Press).

Said, E. 1983, **The World, The Text, and the Critic** (Cambridge Harvard U.P.).

Snead, J. A 1984. 'Repetition as a figure of Black Culture',**Black Literature and Literary Theory,** ed. Henry Louis Gato Jr. (N.Y.: Methuen).

Stratton, F. 1985. 'The Novels of Nurrudin Farah', **World Literature Written in English,** 25, I (spring), pp. 16- 3

Tompkins, J. P. 1980. The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response , **Reader-Response Criticism from Formalism to Post-structuralism** (Baltimore: The John Hopkins Press), pp. 201-32.

Wright, D. 1989. 'Requiems for Revolutions: Race, Sex,Archetypes in Two African Novels **Modern Fiction studies** 35,I (spring), 1989, pp. 55-68.

علاء الديب (١٩٨٧) زهر الليمون (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

شكرى عياد (١٩٨٩) . «دمعة وسهم فى أعمال علاء الديب» **أطفال بلا دموع** (القاهرة دار الهلال) .

● اقرأ من شهادات العدد القادم :

عبد العزيز المقالح ـ عبد اللطيف اللعبى ـ عبد المنعم تليمة ـ فخرى لبيب ـ لطيفة الزيات ـ محمد أبو العلا السلامونى ـ محمد بنيس ـ مصطفى الكيلانى ـ مهدى الحسينى ـ نجيب محفوظ ـ نعيم عطية ـ نوال السعداوى ـ يحيى حقى ـ يسرى الجندى ـ يوسف القعيد

الحرية والأدب
انتقالات والتواءات

يحيى عبد الله

كان من الممكن أن نفقد الذاكرة كما قد أمكن أن نفقد النطق ـ لو أنه كان بوسعنا أن ننسى كما وسعنا أن نلزم الصمت .

تاكيتوس ، أجريكولا

تاكيتوس

يقف اسم تاكيتوس عظيما وشهيرا ومخلدا فى مجال الحديث عن الحرية والقهر . هذا المؤرخ الرومانى صاحب **الحوليات والتواريخ** وحوار **الخطباء** وأجريكولا وجرمانيا ، لا يكتفى برصد زمن البطش والتنكيل الذى عاشه فى شبابه ، حيث قضى خمسة عشر عاما تحت حكم الإمبراطور دوميتيانوس ـ عمر شبابه ، ولكنه ، فيما يبدو ، قد أفاد من تلك التجربة الشخصية ليكتسب عمقا فى البحث عن أغوار أصحاب النزعات والممارسات الطغيانية ، وقدرة مذهلة على سبر نفوسهم (أو نفوسهن) ، واستنباط الحركة السيكولوجية من وراء أفعالهم (أو أفعالهن) . ولقد صار بذلك دليلا أو مرجعا لكل من أراد استقصاء دوافع الإرهاب ، ما خفى منها وما ظهر . يصفه أحد الباحثين بأنه ، فى كتاباته ، قريب من سيبليوس . ولكنى أجده قريباً من شوستاكوفتش . تذكرنى سيمفونيات هذا الأخير : الرابعة أو الخامسة أو العاشرة **بحوليات** الأول . وسواء صح هذا الرأى أو ذاك ، فإن أحكامنا التى تتجه إلى المقارنة بين كتاباته التاريخية والتأليف الموسيقى ، عند سيبليوس أو شوستاكوفتش ، إنما تشير إلى الروعة المهيبة التى تميز بها تاكيتوس فى موضعه من أزمة التعبير عند الفنان .

غير أن تاكيتوس يفرض علينا التزاماً خاصاً : هو ضرورة الولوج من باب التعليق التاريخى عند التعامل مع هذه الأزمة ، وليس من باب آخر . فنحن معه لا نتداول مقروءات أدبية ، أو نوعا من الفنون كالدراما والتصوير . ومع ذلك ، فإنه سوف يجمع فى مؤلفاته بين التسجيل التاريخى من ناحية والدراما أو الصياغة الأسلوبية التى يتسم بها الأدب من ناحية أخرى .

إنه ، باختصار ، يتصدر المؤرخين القدامى (والمحدثين ؟) فى فن استدعاء الإحساس بالدراما . حينما يحرص على ترتيب ذكر الأحداث على نحو يصل به إلى إحداث تأثير ما ؛ عنايته الشديدة بتفاصيل تكوين الشخصية ؛ عمدا يلجأ إلى التشويق والتعليق ، وغير هذا من خصائص أسلوب يعتمد على التقابلات ، والمتناقضات ؛ واستعمال لغة ذات إيقاع خاص ، أو الربط بين عباراته على نحو غير مسبوق ؛ إننا مع تاكيتوس بإزاء تاريخ يقرب من الدراما الشعرية والشعر المأساوى على وجه خاص . اجتماع السخرية والحس المرير وبراعة الإفصاح عن مكنونات الأباطرة الذين راحوا يبطشون بالأدباء والمفكرين هو مما يجعل لأسطره ، فى ذلك الصدد ، رجعا لا يكاد ينتهى .

لا تفوتنا الإشارة فى حديثنا عن تاكيتوس إلى المعارضة الرواقية التى حمل لواءها أشراف روما ومثقفوها فى ذلك العصر الإمبراطورى ، معتبرين إياها أداة لمقاومة الشعراء والخطباء والمؤرخين والمفكرين على حد سواء . ترد أسماء لوكانوس شاعر **الفارساليا** ، وسنكا الشاعر والفيلسوف ، وهليفيديوس بريسكوس وبايتوس تراسيا وآخرين . وتُشهر أسماء مثل بروتوس وكاسيوس وكاتو ممن عاشوا نهاية الجمهورية ، وجابهوا يوليوس قيصر عندما حاول الاستئثار بالحكم ، بوصفهم رموزاً مضيئة فى مسار حركة الحرية . ولسوف يشهد التاريخ ، بعدهم ، مواجهات مماثلة . فالوجودية السارترية ليست إلاّ وجها منها . لا يفصل بين الفكر الرواقى والموقف الوجودى ، فى هذا الخصوص ، حيّز كبير . لست ممن يدينون بالرواقية أو الوجودية ، غير أن موضوع الحرية والأدب ينطوى على ذلك البعد الفلسفى الذى لا تمتد جا وره إلى الرواقية فحسب ، ولكن أيضا إلى سقراط وأناكساجوراس .

ثمة اعتبارات

ومن ثم ، فإن تاريخ الآداب والفنون الإنسانية يحفل بالأمثلة التى تكشف عن نطاقات أزمة التعبير ، وتكرار ظهورها ، وتباين أدوات المعارضة ، بدءاً من ممارسة الطقوس الدينية وانتهاء إلى مقص الرقيب . يتنوع أعداء « المجتمع المفتوح » ؛ فمن سلطة عسكرية ، إلى نظام شمولى ، إلى تعصب عقائدى ، إلى شوفونية خرساء ، إلى تكتل حزبى ، إلى أيديولوجية مصمتة ، إلى ضراوة أكاديمية . نعم ، ما تتسم به الأكاديمية أحيانا ، من حزم مفرط وتدقيق مسرف،قد يصبح رادعاً لانطلاقة الفكر . وقد تبدو القصة كلها منذ قرون ما قبل الميلاد وحتى يومنا هذا مؤلمة ومؤسفة ، وقد تكشف عن حماقة التفكير وعدم اتساع الأفق مما لا يسمح بالرأى ونقيضه معا ، أو الفعل الخلاق وما يعاكسه من فعل خلاق آخر . وقد تكشف الصورة ، فى النهاية ، عن أعمال من العنف وممارسات قهرية تصل إلى النفى والقتل . أية وسيلة للقضاء على كل من يحاول أن يبدى فكرا خاصا فيما يختص بقضية عامة . إلا أنه من واجب المفكر الليبرالى النزعة ألا يقابل التعنت بتعنت مماثل . يحسن به ألاّ يتجهم أكثر مما ينبغى . فرب قيد لم ينكسر فى وقت ما ، قد قُدر له أن ينكسر فى وقت لاحق أكثر ملاءمةً . وقد يولّد الكبت انفجارا صحيا . ورب انطلاقة قد تعطلت حركتها فى عصر ما ، سوف تؤتى ثمارها فى عصر آخر كان قد صار مهيئا لقبولها . مثل هذه السماحة لا تمنع ، بطبيعة الحال ، الشعور بالحسرة على ما فات . غير أنه يجمل أن يتسع إطار الصورة فلا تقابل النظرة المتزمتة بأخرى لا تخلو هى الأخرى من تزمت .

الأديب ، الشاعر ، الفنان هو ، قبل كل شىء ، فى حيرة من أمره ، ومن أمر أو أمور ما يحدث من حوله . ذلك القلق ؛ هذا التردد يمثل نوعا من الوقاية الطبيعية (التلقائية) ضد الإصرار الأعمى على علو صوت واحد . ممثلنا فى ذلك يوربيديس الشاعر المسرحى الأثينى . إنه يعشق المرأة ويلعنها . يلهج بالحديث المفعم بالحب عن أثينا ، ويهاجمها . يدين بوجود آلهة الأوليمبوس وينكرها . يشيد بالديمقراطية ويبدى هواجسه حولها . هذا التأرجح قد ينبعث من صميم التكوين العقلى والعصبى للشاعر . لكنه ، أكثر من ذلك ، يصل بنا إلى أحد أبعاد الأزمة المطروحة .

تحديداً ، فإن الشاعر الدرامى ، هنا ، لايجد فى زمنه استجابة كافية من جمهور لا يطيق استيعاب كل تلك المتناقضات . عدم الاستجابة الكافية يمثل نوعا من المصادرة . والشعور الذى يتولد من جانب الشاعر ـ رد الفعل على رد الفعل ـ لابد أن ينتهى به إلى مشارف العزلة والاغتراب .

أقدم شاعرنا هذا على النفى الذاتى فى أواخر حياته . وعموما فإن يوربيديس يقدم ، بوضوح كاف ، نموذجا للأديب الذى يسبق عصره ، ويستنفذ طاقته الإبداعية فى محاولة استكشاف المستقبل ، وتحديد ملامح الوضع الإنسانى من خلال رؤيته المضطربة . ومن ناحية أخرى ، فإنه كان وليد ذلك العصر ، ونتاجا طبيعيا للحركة الفكرية التى سادت آنذاك ، وأعنى بها الحركة السوفسطائية . نحن لا نعلم تماما ماذا حدث . هل كان سوفوكليس ، الذى لم يتسم بروح التمرد كما هو حال يوربيدس ، مضطرا لكتابة أوديب فى كولونا بعد أن أثارت مسرحيته أوديب ملكا استياء بالغا ؟ وفى عبارة أخرى ، هل أتت المسرحية الأخيرة ، وهى ، على قدر علمنا ، آخر ما ألف ، بمثابة (بالينود) ، أى إعادة نظر أو رجوع أو تراجع عما سبق قوله ؟ أو النهاية المرضية ، إلى حد ملحوظ ، فى أوديب الكولونى قد جاءت تعويضا للنهاية المربكة والثقيلة الوطأة التى نعانى منها ونشقى بها فى أوديب الطيبى ؟ هل هى مبادرة صادقة لعرض رؤية مخالفة ؟ أو نحن ، حقا ، بإزاء حالة من التكفير عن إثم أدبى ؟ هل يمكن أن يهدأ المرء عندما يصل إلى الشيخوخة ؟ ولربما يتضاعف بؤسه ويأسه . هل ، على نحو آخر ، يرتبط التشاؤم والتفاؤل بعمر الشاعر ؟ غير أن الـ (Calibre) الذى يتصف به شاعر ما من الصعب أن يتبدل جذريا . ولنلاحظ أن المسرحية البالينودية المشار إليها تتضمن تلك الفقرة من غنائيات الجوقة :

« مَنْ أحب طول الحياة ولم يرض بالأجل المألوف فهو عندى أحمق مأفون . إن ما تحمله لنا الحياة الطويلة فى أكثر الأحيان أشبه بالشقاء منه بالسعادة ! لا أمل فى الفرح إذا تجاوز الإنسان حده المألوف ، وإنما الدواء الذى أُعد لنا جميعاً هو الموت حين يقبل زورق أديس صامتاً لا يصحبه غناء الزواج ولا الموسيقى ولا الجوقة . خير الحظوظ أن لا يولد الإنسان ، وقريب من هذا الحظ السعيد أن يولد الطفل فلا يكاد يرى الضوء حتى يرجع أدراجه ويعود إلى حيث كان . . . »

من البالينودات الشهيرة فى تاريخ الأدب الدفاع عن هيلين لستيسخوروس . كما أن خطابات أوفيديوس التى بعث بها من منفاه ،وكذا (الأحزان) Tristia ، ومؤلفه عن المناسبات القومية عند الرومان Fasti ؛ كلها أعمال يأسف فيها الشاعر ، بطريقة أو بأخرى ، عما ارتكبه من ذنب ، (error) . وعموما ، فإننا مع أوفيديوس ننتقل من مصادرة الجمهور بعدم الاستحسان أو الرفض إلى نوع آخر من المصادرة ، ألا وهى المصادرة الحكومية . قد لا يكون معلوماً حتى الآن لماذا نُفى أوفيديوس الشاعر الأوغسطى الوطيد الشهرة ، الموفور الموهبة . لكن الرأى يرجح بأنه قد نظم قصيدته فن الهوى ، فأعلن فيها عن إباحية أخلاقية لم يكن المجتمع الرومانى ، حينذاك ، يقبل المجاهرة بها رغم أنه كان يمارسها . تعارضت رؤية الشاعر الهازئة المهذارة مع دعوة أوغسطس الأخلاقية إلى استعادة القيم القديمة ، والأخذ بأسباب الحياة الماضية القويمة . حياة كان الرومان قد عرفوها فى بواكير حياتهم . ولكن كيف ؟ هل يمكن أن نعود إلى الوراء بمثل هذه السهولة ؟ هل يكفى النزوع إلى السلف بغية وضع حلول مصطنعة لانتفاضات وتحولات وقعت بدافع أو دوافع حتمية تاريخية؟ . لقد عاشت مصر ، فى فترة ما ، تحت شعار الدعوة إلى العوْدة إلى أخلاق القرية ـ فماذا كان من أمر هذه الدعوة ؟ وماذا كان من أمر مصر ؟ فشل أوغسطس فيما دعا إليه . ونُفى أوفيديوس ، بغير رجعة ، رغم توسلاته وبالينوداته . أى أن روما لم تعد إلى أخلاق القرية ، ولم يعد أوفيديوس إلى روما .

وقد يتفق النوعان المذكوران من المصادرة : الاستهجان الجماهيرى يغذى القرار السلطوى بالإدانة . ثم إن هذا القرار نفسه يأتى دعما وتأكيدا للروح العامة . يتم اللقاء ، إذن ، بين ما تصدره هيئة رقابية أو صحافة مؤثرة ، أو مجمع كنسى أو جامع أزهر من فتاوى وأحكام وبين الشعور السائد الملتهب . فالتشكك الزائد أوالتهكم المفرط يستحيل عند كلا الطرفين إلى استخفاف خلقى ، والقلق البالغ قد يفسر بأنه خروج عن معانى الفضيلة والاستقامة .

التحول من رأى إلى رأى يصير كالمسخ غير المشروع ، وهكذا . وبقدر ما تذيع شهرة الشاعر من حيث الموهبة ، بقدر ما يشيع المأخذ عليه بأنه إنما يلهو بتلك الموهبة . الأشباح لإبسن ، وفتى الغرب المدلل لسينج . من بين عديد من الأمثلة ، مسرحيتان لقيتا استنكارا على هذه الشاكلة .

ولا ننسى راسين حين راح يبرر ما فعله فى فيدر ، بأن يكتب لها مقدمة تفسيرية ، جاءت خلواً من القيمة ، باهتة ، لا طعم لها أو رائحة .

بيد أن الأمر لا يقف عند هذا الحد . والسؤال هو الآتى : هل كان ممكنا للشعراء الذين سبقوا أوفيديوس أن يلاقوا المصير نفسه ؟ شعراء القصيدة العاطفية أعنى . على أية حال ، لقد كانوا أكثر حرصاً على المداراة ، وأكثر براعة فى الالتواء . جاللوس ، رائدهم ، فقد حياته ولكن لأسباب أخرى (جاللوس هو أول ولاة مصر من قِبل أوغسطس) . المواقف يختلط بعضها مع بعض . ذكاء الناقد وحصافته يعجزان عن متابعة ما حدث . لقد كان بوسع كاتوللوس من قبل أن ينتقد يوليوس قيصر مباشرة ، إلاّ أننا مع كاتوللوس لم نزل فى عصر الجمهورية الرومانية ، أى الديموقراطية .

ولكن ماذا عن بروبرتيوس وتيبوللوس ؟- اللذين لم يمسهما ضر . أوَلَمْ يكن أوغسطس قد تهيأ بعد لممارسة سلطانه الأوحد ؟ أم لأن مايكنياس راعى الآداب والفنون فى تلك الآونة كان قد فرض حمايته كما أولى صداقته وأسبغ من نعمائه على بعض هؤلاء الشعراء ؟ بروبرتيوس ينفى عن نفسه ، صراحة ، القدرة على تمجيد أوغسطس والإشادة به ، ذلك أنه قد وقع فى غرام كينثيا ، ولم يعد صالحا لأن ينظم نوعا آخر من الشعر . تتجلى عبقريته فقط فى التعبير عما يعتمل به فؤاده من هموم وأوجاع وأحزان . إلاّ أنه ، فى حين آخر ، يبعث إلى الذاكرة بصورة المرأة ـ الزوجة الرومانية الفاضلة (matro- na) . ساخرا ياترى ، أم تمشيا مع مشروع أوغسطس الأخلاقى ؟ مهما يكن من أمر فإن كينثيا تغلب ، فى النهاية ، على أية صورة نسائية أخرى . تيبوللوس ، بدوره ، ينأى بنفسه عن مجريات عصره . أوَذلك الموقف السلبى يعنى ، لديه ، الرفض ؟ . الحروب والانتصارات ، الأمجاد والطموحات لا تساوى شيئا ، إذا ما حُرم من دموع فتاته وولولتها عليه حينما يقضى نحبه بعيدا عنها . اليجيات الحب تلك ، ذوات الطابع الشخصى ، تعد حالة من الهروب والتقوقع دونما الرغبة فى إتيان فعل إيجابى : اجتماعى أو سياسى . مات أصحابها فى سنين مبكرة من أعمارهم . وتشابكت مشاعر الحب الرومانسى باللهفة على المرأة . انطوى الحنين إلى العزلة والانفراد على أفكار ومبادىء قومية . تواترت الانفعالات والتوترات على نحو لم يسبق ظهوره من قبل . تكاثف الظل أكثر مما وضح الضوء . وأخيرا ، قد نقول بأنهم قد خرجوا من تجاربهم منهكى القوى ، خائرى العزيمة ، لكنهم لم يتعرضوا لما تعرض له أوفيديوس ، الذى لحق بهم وسار على دربهم . فيما يبدو أنه كان صريحا سافرا أكثر مما يلزم ، فلقى مصير النفى العارم .

الكاشف والمكشوف

واقعة نفى أوفيديوس تجرنا إلى الحديث عن المكشوف فى الأدب . مدى ما يسمح به الأديب لنفسه ومدى ما يُسمح له بأن يخوض عملية الوصف والإشارة والتعليق على العلاقة الجنسية ، سواء بين الجنسين ، أو فيما يندرج تحت اسم المثلية (هوميوفيليا) . وفى البدء نقرر بأنه إذا كان كل عمل أدبى هو ، فى صميمه ، محاولة من جانب صاحبه لكشف أو إعادة كشف الواقع ، فإن مضمونه الذى يتكشف لنا لن يخرج عن حدود التجربة الإنسانية المنسلخة عن ذلك الواقع . المنسلخة وليست المنفصلة . كل قطعة أدبية هى ، فى النهاية ، حالة كشف . وكل تجربة إنسانية هى موضوع ذلك الكشف . فإذا ما عمد الكاتب إلى استطلاع التجربة الحسّية ، فإنه ، بالضرورة ، سوف يعمل على أن يسبر غور هذه التجربة من جديد . إلاّ أنّ مفردات تجربة الجنس ، على وجه الخصوص ، ترتبط ارتباطا وثيقاً بالأعراف والأوضاع القيمية السائدة والمسيطرة . تلك التى يتم التعبير عنها من خلال قوانين رقابية تقيم حظراً على الكاتب ، فتلزمه بالتوقف عند حدود معينة ليس عليه أن يتجاوزها ولكن كيف يمكن (تعيين) تلك الحدود ؟

هنالك ، أيضا ، ما يسمى بالـ decus أو الـ decorum وتعنى ، فى اللاتينية ، اللياقة . واللياقة هذه ، إلى جانب كونها متصلة بالشعور الأخلاقى العام ، فإنها تمثل ، كذلك ، عنصرا جوهريا من عناصر الإبداع الفنى . وصف العلاقات الجنسية فى صورها المختلفة وأشكالها المتنوعة يخضع لما يقضى به الفن - الذوق الفنى - من ناحية ، وما يمليه الحس الاجتماعى من حجب ومنع من ناحية أخرى . ولكن كيف يتأتى لنا (تحديد) مبدأ اللياقة ؟ رغم قصورنا فيما يتعلق بالتحديدات

والتعيينات ، فإن الفنان لا يحق له أن يمارس حرية مطلقة فيما يتعلق بكلماته وتعبيراته ، أو عند تشخيصه ورسمه لمكونات الجنس النفسية والعقلية . وهو ، إن فعل ذلك ، صار أدبه أو فنه (؟) مكشوفا وليس كاشفا . واستحال أدبه أو فنه إلى حركة عنيفة للمساس بتابو ، اجتمع الناس على وجوب عدم المساس به .

غير أن المسألة ليست على هذا الوجه من التعميم . فلنلاحظ ، مثلا ، أن تابو الجنس فى صوره الأدبية والفنية ، ليس على القوة نفسها أى على القدر نفسه من التحريم ، فى مجال الممارسة الحياتية . ثم إنّ الدراسات الأنثروبولوجية تدّل على أنّ تلك الممارسات الحياتية لا ينظر إليها بعين واحدة ، وإن اختلاف المجتمعات الإنسانية التى تتوزع جغرافياً وتتباين حضارياً يستتبع اختلافاً فى تلك النظرة . كما أنّ المعالجة الفنية تنطوى على أساليب عدة . وما يسمى بالأدب المكشوف لا يسير على وتيرة واحدة . الشاعر ،الفنان، لا يتبع نهجاً واحداً لا يحيد عنه . وبالإضافة ، فإن المقومات الجمالية لعمل أدبى أو فنى غالباً ما تؤدى وظيفتها بطريقة سحرية ، أعنى فيما يصل إلينا من تأثير . فما يعرف بالـ Nude يفترق عما هو Naked . لا نعجب من القول بأن المستور قد يستثيرنا أكثر من المكشوف ، وأن الإيحاء بالجنس ليس قاصراً على وصف الفعل الجنسى . قد يختلط الإفصاح عن الجنس بالفكر الجاد حينا ، أو الفكر العابث حينا آخر ، أو التصوير الموضوعى ، لا أكثر ولا أقل ، حينا ثالثاً . وقد يحمل هذا الوصف الصريح دلالات تتصل بالحياة والإخصاب ، أو العقم والفناء . قد يصبح الجنس أداة لإشهار الإيمان ـ التسليم والسلام ، أو لإعلان الرفض والنبذ والتمرد . قد يكون وسيلة للهروب من الواقع ، أو الاعتراف بهذا الواقع . قد يصير الجنس رمزاً إلى هوة سحيقة لا منجاة للمرء منها ، وقد يستحيل إلى طوق نجاة ـ علامة إنقاذ . قد يعنى الجنس فضلا من أفضال الله على البشر ، وقد يعنى عملا من أعمال الشيطان . فضّ البكارة يترادف مع إطلاق أو انطلاقة الحيوية من مكانها ، حيث العذرية تتحول إلى أمومة . ويترادف ، كذلك ، مع القمع والهزيمة والاندحار ، حيثما نبلغ حالة الخزى والانكسار .

الشاعرة سافو (أو بسافو) بإمكانها أن تتحدث عن التجربة العشقية بكلمات لا تخدش الحياء ، لكن ليس كل الشعراء يمشون على طريق سافو . وليس هنرى جيمس كهنرى ميللر ، كما أن الجنس عند فيدكيند لا يماثله الجنس عند سترندبرج . مسرح تنيسى ويليامز الذى يتعامل مع المكبوتات الجنسية ، فى مجمله ، مسرح كاشف وليس مكشوفا . ومع ذلك ، فإن مجرد الإلحاح على وجود دوافع جنسية ، تتجسم لنا على المسرح ، يجعلنا نتردد فى الحكم على متى ينتهى الكاشف ليبدأ المكشوف ، أو العكس . وإذا كان كل من بوكاشيو وبترونيوس ود . هـ . لورانس يمثل حالة صارخة من البيان الجنسى ، فماذا عن « نشيد الإنشاد » . أنتقى من العهد القديم ما يلى :

« ليقبّلنى بقبلات فمه لأن حبَّك أَطيبُ من الخمر . . . أنا سوداءُ وجميلة يابناتِ أورشليم . . . أخبرنى يامن تحبُه نفسى أين تَرعى أين تربض عندَ الظهيرة » .

(الإصحاح الأول)

« كالتفاح بين شجر الوَعِرِ كذلك حبيبى بين البنين . تحت ظلّه اشتهيت أن أجلسَ وثمرته حلوةٌ لحلقى . أَدْخلَنى إلى بيتِ الخمر وَعَلمهُ فوقى محبّةٌ . أسندُونى بأقراصِ الزبيبِ أنعشونى بالتُفاح فإنى مريّضة حبًّا » .

(الإصحاحِ الثانى)

« فى الليل على فِراشى طَلبُت من تُحبه نفسى طلبتُه فما وجدتُه . إنى أقومُ وأطوفُ فى المدينةِ فى الأسواقِ وفى الشوارع أطلبُ من تحبه نفسى . طلبته فما وجدته » .

(الإصحاح الثالث)

و « هاأنت جميلة ياحبيبتى هاأنِت جميلةٌ عيناك حَمامتان من تحت نقابكِ . .
شَعْرك كقطيع معز . . . . أسنانك . . . شَفَتاكِ . .
وفَمك . . . عُنُقكِ . .
ثَـدْيَاكِ . . . . شفتاك . . . تحت لسانِك عسل ولبن ورائحة ثيابك » . .

(الإصحاح الرابع)

و«أنا نائمة وقلبى مستيقظ . . . قد خلعت ثيابى فكيف ألبسها، قد غسلت رجلىَّ فكيف أوسخهما »
(الإصحاح الخامس) .
ونمضى مع نشيد الإنشاد :
« شعرك . . أسنانك . . ما أجمل رجليك . . دوائر فخذيك . . . سرتك . . . بطنك . . ثدياك . . عنقك . . عيناك . . أنفك . . . رأسك . . »
وباختصار ، « ما أجملك ما أحلاك أيتها الحبيبة باللذات » .

محمود البدوى

نشيد الإنشاد مستمد من بيئة دينية لا تخلو من بيئة دنيوية ، لكن ما فعله محمود البدوى فى أدبنا المصرى المعاصر هو الاستيحاء من بيئة دنيوية صرف أو تكاد تكون كذلك . يأتى البدوى فى أعلى قائمة الذين أثاروا الحدود الواقعة بين الكاشف والمكشوف . لم تتعرض قصصه على حد علمى لمنع رقابى . المرأة ، عنده ، هى موضع للقوة والضعف معا . الحدث القصصى يتحرك بموجبها ويمضى تبعاً لها . منذ **الأعرج فى الميناء** ، أو ربما قبل ذلك ، وحتى آخر مجموعاته القصصية ، يؤكد البدوى نفسه رائداً للقصة القصيرة التى تدور فى فلك الجنس . ما يدعو إلى الدهشة والحسرة معا أن هذا الرجل لم يلق اهتماماً كافياً من دارسينا . أترك مُهمة فحص محمود البدوى إلى غيرى . وأنتقل ، الآن ، إلى واحد من أبرز تلاميذه ـ وأكثرهم نبوغا ودهاء .

رامات إدوار الخراط

يتعامل إدوار الخراط مع الجنس باعتباره طقساً . وهو ـ عندما يفعل ذلك ـ يؤدى لعبة ماكرة . الخراط يتخذ الطقس أداة لتحطيمه . وعند تحطيمه ، كما نلاحظ ، يسعى إلى التشييد والبناء . يتردد الخراط ، فيما يبدو ، بين العقيدة والمذهب ، فلا يجد خلاصا من هذا التردد إلاّ فى الجنس ، لكنه خلاص موقوت . ويظل إدوار الخراط حائراً بين العقيدة والمذهب . هو يحاول أن ينشىء صرحاً عالياً من جماليات اللغة والصورة ، لكن لا ليعلو فوقه وإنما لينكفىء تحته . وفيما أحسب ، فإنه قد أوقع نفسه فى دائرة خبيثة . تحتاج الطقسية إلى مهارة وبراعة المؤدى ، وإدوار يملك هذه البراعة ، وتلك المهارة . ترغمنا الطقسية على أن نرهف السمع ، وأن نقبل الوضع ، وأن نشارك بالمشاهدة فيما يجرى أمامنا من مستلزمات الأداء التركيبى . ولقد أفلح الخراط فى أن يشد انتباهنا وأسماعنا ، وأن ينّظم ترقبنا حسب إيقاعه الخاص . للطقسية مقومات بلاغية وأسلوبية تعمل عمل السحر فى أنفسنا ، تجذبنا وتهزنا ـ يكاد يقرب فعلها من فعل التنويم المغناطيسى ، والخراط يفعل فينا كذلك . لكنه يفعل أكثر من ذلك . إنه فى سعيه المقصود لأن يحطم تلك الطقسية التى يؤديها ، يستثيرنا ويربكنا . إنه ، بوعى شديد ، يعوق نفسه عن رتابة تلك الطقسية التى يلح عليها ، فيضيعنا . ماذا علينا أن نفعل ؟ لأنقل إلى القارىء صفحة من صفحات روايته (رامة والتنين)، صفحة غير منتقاة ، وليست ذات دلالة خاصة . إعجابى بإدوار هو إعجاب القارىء التلميذ ، ولست أدعى بأنى أقف منه موقفا نقديا . ومن ثم فلن أسمح لنفسى بالتعليق على كتاباته . ولأدع القارىء الرشيد يحكم بنفسه على ذلك الخلط بين الكاشف والمكشوف : لستُ إذن ناقد أدب ، لكننى ناقل أدب . الصفحة ٨٢ من (رامة والتنين) (منشورات المؤسسة البشرية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٨٠) :

« حبيبتى . . حبيبتى . . حريتى وأنين صلاة الجسد فى المحراب المفتوح المنتهك أى أرضى المستباحة لن يغتصبك بشنس إلهك المُقرن القاسى أبدا . . أبداً النشوة الأنثوية بالاغتصاب والرضى وارتعادة الجسد المتمرد ينتفض ويشب ويرتخى عذباً طرياً كأنه يتلاشى » . . إلى آخره . . إلى آخره

رامات محمود البدوى لا يفعلن مثلما تفعل رامات الخراط . البدوى لم يلجأ إلى الطقسية ، بل راح يصف الحيوية الجنسية بين البشر . دلالات أسطورة الجنس معنى بها أن تكون وثيقة الارتباط بصراحة الجنس ، وإلا ضاعت الأسطورة ، وتاهت الدلالات .

كأن

تنتهى قصة يحيى حقى بعنوان (كأن) على النحو الآتى :
« ولكنى قطعت الحبل الخفى الذى كان يشدنى إليه

لألتحم به ، وأعيش حياته ، لم أذهب للزنزانة بل عدت إلى بيتى . سألنى أهلى أين كنت . أجبتهم : كأننى كنت فى حلم دهمنى فيه كابوس لعين فظيع . رأيتنى كأننى أخطو فى تل زينهم ، وبإرشادى استخرجت اثنتى عشرة جثة مهتوكة لصبية صغار ، ماتوا خنقا . وبقيت ضحايا أخرى لم يعرف أحد عددها إلاّ أنا . رأيتنى وكأننى . . قطعوا كلامى قائلين : أتظل طول عمرك وليس لك قول إلاّ كان مسبوقا بكلمة كأن ؟ تعبنا من كأن هذه . ألا شىء عندك هو الحق ، والصدق ، والخبر اليقين ؟ » .

مع بعض الذين يصعب علينا التوصل إلى معانى كتاباتهم يظهر السؤال : ماذا بالتحديد يريد الكاتب أن يقول ؟ ولكن ماذا لو أن الكاتب لا يريد أن يقول شيئا . ماذا لو أن لماذا هذه تنتقص قيمتها لديه ؟ وأن ما يشغله أساسا هو أمر آخر . ورغم الإحساس الذى لا ينقطع بحماقة هذا السؤال (عن المعنى) ، إلا أنه (أى السؤال) يظل قائما . فالقصة أو الرواية أو المسرحية لابد أنها قد انبعثت من فكرة أو حالة فكرية ، أو انفعال لا يخلو من فكر . النتاج الأدبى لا يمكن أن يكون فقط نتيجة لعبة إبداعية : براعة تصويرية أو مقدرة بلاغية . حقا إنّ يحيى حقى واحد من الذين يغرمون بتلك التصويرية أو البلاغية تأتى مخففة تماماً من أية صنعة ظاهرة ، وهو فى سبيل ذلك يلجأ إلى التفافات والتواءات يكلف بها ويتقنها ، مؤمنا بأن الفن هو إخفاء الفن (ars celare artem) ، ومع ذلك فإن تلك الالتواءات تشى بوجود قصد آخر : أن المعنى يكمن فى إخفاء المعنى . تخف أحيانا أشكال الالتواء عنده ، وتختلف درجاته من قصة إلى أخرى ، لكن الالتواء فى قصته (كأن) يأخذ منحنى شديد الوعورة . وكأنه حريص ، هنا أكثر من أى وقت آخر ، على تطبيق ذلك المبدأ :

المعنى فى إخفائه أو تخفيه . يتناقض الظاهر مع الباطن . يتعارض المظهر كلية مع ما يتوارى من ورائه . يقبع المعنى فى زاوية مختبئة ، فى حين يعمل المعنى السطحى على التعتيم ، أو لنقل على مزيد من التعتيم على هذه الزاوية . « تعبنا من كأن هذه . ألا شىء عندك هو الحق والصدق والخبر اليقين ؟ » . الحق والصدق والخبر اليقين ، مثل هذا هو ما نطلبه ونسعى إليه ، هو ما قد نعركه ثم ندركه . هو ما نخبره ثم نفهمه . هو ما يوفرّ لنا الأسباب والنتائج . هو ما يتفق وقدراتنا على الاستيعاب والتحليل والتفسير . هو ما يتماشى مع قوانين الحياة اليومية العملية التى نعيشها تحت سماء واحدة وعلى أرض واحدة . هو ما يتوافق ونظام الطبيعة المحيطة بنا : شتاء وصيف . ليل ونهار . برودة وسخونة ، وهكذا . أمّا هذه الكأن اللعينة فلا تصل بنا إلى شىء . لا تحدد معلما بعينه ، ولا تدل على موقف واضح أو حدث قد حدث . إنها لا تبين عن أمر يمكن مناقشته أو الحكم عليه بالضد أو المع . هذه الكأن ليست واقعا أو حقيقة ، كما أنها ليست زيفا أو بطلانا . إنها تقع فى موقع يتوسط الإمكان وعدم الإمكان . ومن ثم يتضاعف اضطرابنا ، ويتفاقم ارتباكنا ، ويزداد عجزنا عن التعليق ، أو الفهم أو حتى الاستفهام . إنها ، حقا ، مصدر إرهاق وتعب ، على نقيض ما نشعر به عندما نواجه الحق والصدق والخبر اليقين . هذه الكأن يختلط فيها كل شىء ، فلا نعود نعرف ماذا حدث بالضبط ، أو ماذا جرى على وجه اليقين . تتوه منا الأبعاد والمسافات ، المقاييس والمكاييل التى تتحدد وفقا لأرقام وأحكام رياضية ، قد نجهلها الآن ، غير أننا على ثقة بإمكانية اكتشافها و تعرفها فى وقت لاحق . الجهل الحالى بما هو كائن لا ينفى إمكان العلم به مستقبلاً . إنها مسألة وقت . (كأن) تسلمنا تلك الثقة فى إدراك أية معرفة لاحقة ، وتوقع بنا فى متاهة عقلية مؤلمة . ويحيى حقى يعمد إلى تأكيد هذه المتاهة من خلال كأنه التى لا يكاد يتوقف ذكرها .

قصته تحفل ، كذلك ، بالرغبة العنيدة فى مواجهة تلك المتاهة . فالراوى يدخل ، بإرادته ، مناورة جهنمية شيطانية (أو ما يشبه ذلك) ، مستحيلة (تكاد أن تكون) . يقول ضمن ما يقول :

« إنسان مجهول عندى يجذبنى إليه شيئاً فشيئا ، حتى إذا التصق جسدى بجسده شفطنى داخله . أصبحت أنا هو . ماضيه ماضى ، وبقية عمره ستكون بقية عمرى . واختلط الإحساس بالبرودة ، لاشك أنها برودة الخوف شعور بلذة غريبة . هى انتصار نزعة قديمة لا أدرى متى بدأت . أن أنخلع عن نفسى . أن أضعها فى حقيبة أقفلها وأتركها فى البيت . أن أذوب فى شخص آخر . ليس شرطاً أن يكون التقمص بعد الموت . جائز جداً أن

يتم أثناء الحياة . هى لذة السفر إلى بلاد مجهولة . إلى آفاق مسحورة . إلى عالم جديد . لذة مضاعفة الحياة مثلين ، وبلا انقطاع بينهما . فلن أكف فى حياتى الجديدة عن إلقاء نظرة من بعيد إلى نفسى التى تركتها ورائى داخل حقيبة قفلتها عليها ومضيت . يُقال عن الروح أيضا تظل أياما تنظر من عالمها العلوى إلى الجسد الذى فارقته مطروحاً على الأرض . انتظر . ما زال هناك تعليل آخر لتلك اللذة . فأنا موعود بأن أتقمص إنسانا كبقية الناس ، له ماض فذ ، لم تجن الغرائز المكتومة على مسرحى ، كما جنت على مسرحه ، له روعة انغلاق حمم البركان الثائر وألسنة لهيبه . لم يكشف الشر الدفين عن وجهه فى سجلى كما كشفه فى سجله . شر مهول . له سحر العبقرية ، ونداءات من ماضى الخليقة . جلجلة الرعد صراخها ، وجنون الغرائز وعبقرية الشر لها أيضا جمالها . لعين وفاتن معا . أما مستقبله ، فمحفوف بالخطر ، قد يقوده إلى حبل المشنقة . كأنى تعبت إلى حدّ التخمة من السلم والدعة فاشتقت إلى الخطر أعيد به صدق مذاقى لطعم الحياة » ، (ص ص ٤ ، ٥ ، ٦)

رغم الغموض الذى يكتنف الموقف برمته ، فإن الدوافع التى تدعو البطل (الراوى) إلى الالتحام والتقمص والذوبان فى شخص آخر تبدو واضحة نسبيا . فكما يصرّح ، إنها الرغبة فى الانخلاع عن الذات . فى ارتياد (آفاق مسحورة) والسفر إلى بلاد مجهولة ، (ولذة مضاعفة الحياة) حينما يعيش المرء حياة شخص آخر ولا يكفّ عن حياته هو . ولكن عندما ننتقل إلى التعليل الآخر الذى يعرضه لنا ، يبدو الدافع وقد اتخذ صورة مختلفة ولا نقول مخالفة . فما يُسبب الانجذاب ، الآن ، هو ما يرتبط بعبقرية الشر من جمال ، وما يصحب جنون الغرائز من روعة - (نداءات من ماضى الخليقة) . وباختصار ، فإن انطلاقة الذات من كل ما يعوقها ويكبتها هو أمر لعين وفاتن معاً .

لاريب أن حرية الكاتب ، فى التعبير الصريح عن موقف كهذا ، تخضع لمحظورات رقابية . وأديبنا « يحيى حقى » لا يريد فقط أن يفلت من تلك المحظورات ، لكنه يعتقد ، فيما أحسب أن التصريح الجهورى ليس مما يقتضيه فنه . عليه إذن أن يتبنى شكلا ملتويا . الالتواء ، معه ، ليس بغرض التحايل فحسب ، لكنما هو كذلك جزء صميمى من عملية الإبداع . ومن ناحية أخرى ، فإننا سوف نمضى فى تلك التجربة الفذة : التقمص والذوبان فى أو مع الشر ، إلى حيث أبعاد أخرى ليست بأقل أهمية . فالحنين البدائى الذى يشدنا إلى ما هو لعين وفاتن معا لا يُوظف ، فى قصته هذه ، توظيفاً فلسفياً محضا - على نسق فاوستى ، ولا يعبر عن مجرد توق فردى إلى الانخلاع عن النفس الهادئة ، الوديعة ، المسالمة ، لكنه يعمل فى إطار الكأن المشار إليه من قبل ، اعتبارها مسببة للإعياء الإنسانى العام : تعبنا من كأن هذه ! هنالك الآخرون الذين ينوؤ ن عن حمل ثقل هذه الكأن فلا يطيقونها . هؤلاء الذين يتطلعون دوماً إلى الحق والصدق والخبر اليقين . وهناك ، فى الطرف الآخر ، الراوية الذى لا تتطابق تجربته المعاشة إطلاقاً مع أى حق وأى صدق وأى خبر يقينى . يترتب على ذلك أن فارقاً شاسعاً يفصل بين الطرفين . الآخرون فى جانب ، والراوية وصاحبه السفاح من جانب آخر . غير أنه الانفصال الذى ينطوى على صلة . مثل هذا الفارق البيِّن لا يلبث أن يتخذ وجها اجتماعيا يحيل إطلاق كوامن الشر وارتكاب الجريمة ، وما يغلف تلك النداءات والصرخات الغريزية من جمال وروعة ، إلى موقف أو حالة يفرزها الوضع الاجتماعى المادى والمحسوس . السفاح هو من أبناء حى زينهم . ولسوف يتحقق لنا من حديثه عن نفسه أنه يحمل إلينا ، على غير ما نتوقع ربما ، حقا وصدقا وخبراً يقينيا . فلنستمع إلى بعض فقرات مما يفضى به :

« المهد الذى وُلدت فيه حى زينهم ، قال لى ، وألفت طفولتى . إنه هو الأصل من العالم الذى خلقه الله . تقبلته كما هو بلا حجة أو تعليل ، منه أو منى . كل ما عداه شذوذ ، أو خلل ، أو لغز ، أو إهدار للمنطق . . . ما هو سكن الإنسان ؛ لقلت إنه لفلفة دروب ضيقة حتى تنتهى إلى آخر بيت فى حارة مسدودة ، مستندا إلى التل . فتجد على يمين الباب مندرة ، أرضها تراب ، هى التى نشأت : ها منذ مولدى إلى أن خرجت منها إلى السجن وأنا فتى يافع . وما النهار ؟ لقلت لك

إنه العتمة والذباب وأكوام القمامة على الصفين .
وما الليل ؟ هو حبسة مع الظلام والبعوض والبراغيث .
وما النور ؟ هو لمبة صفيح سهارى بلا زجاجة . . .
وما الرائحة ؟ هي نفث فروة خروف . . . وما الأكل ؟
الفول المدمس والنابت والطعمية والباذنجان المقلى
وسلطة القوطة ومدد من بلاص عسل أسود .
وما النعيم ؟ لقلت لك إنه كوب من الشاى الأسود ،
والعين لا تزال مغمضة بعد النوم ، أو قرش تعريفه
يعطيه لى أبى بين الحين والحين . وكل شيء عدا هذا من
أناس ومسكن ومن نهار وليل ومن نور ورائحة وطعام
ونعيم حديث خرافة » . (ص ص ١٤ ، ١٥)

حديث الخرافة كما يلهج به الغير ، هو حديث الصدق والخبر اليقين بالنسبة للسفاح ، أو العكس . تميزات موجعة ، صورة اجتماعية كئيبة لا نجد لها سوى جماليات التعبير تعويضا . إلاّ أن التعويض الجمالى لا يكفي . ويظل الواقع المريع مريعا . مهما جاهدنا ، مهما أخلصنا فى بذل الجهد . سُدت الطرق أمامنا ، ولم يعد أمامنا سوى شبح حبل المشنقة . والأكثر إيلاماً أن ذلك الشبح يغدو واقعاً . فلقد وصلنا ، أخيرا ، إلى الحكم بالإعدام . لن تضلنا رشاقة وأناقة اللغة عند يحى حقى عما تحمله إلينا عباراته من ضراوة وقسوة الصورة فى مجملها . الأمر الذى عهدناه فى بعض كتاباته الأخرى (انظر ، بصفة خاصة ، **الفراش الشباغر**) . بيد أن الحدث فى (كأن) يُفضي إلى المحاكمة . والمحاكمة تجرنا إلى أفكار تتصل بالعدالة . والحكم ليس قضائيا فحسب ، لكنه يصدر ، كذلك ، عن المجتمع الذى نعيش بين جدرانه . نحن الذين نصدر ذلك الحكم . مجتمع يضم بين أعضائه أرقى الأحياء جنبا إلى جنب سكان تلال زينهم . نحن الذين قد أصدرنا هذا الحكم ، وعلى وشك أن نصدره مرارا وتكرارا . إن ذلك الفتى اليافع القابع فى قفص الاتهام ، يقصّ علينا أيام طفولته التى لم يكن أبداً مسئولاً عنها .

« إن لم أكن استحق منكم الرحمة ، فأناشدكم ، على الأقل ، ألاّ تقولوا بأن هذا السبب من اكتسابى ، عن إرادتى ، من صنعى . واتركوا لى وأنا جالس فى عذاب
هذا القفص ، انتظر صدور الحكم ، شيئاً من الراحة . لبعض الأمل بأن يكون السبب قد جاءنى بالوراثة ، أو راجعاً إلى خلل عضوى ولدت به ، ولست مسئولاً عنه . فى إحدى الغدد مثلا . سيزداد أمرى وضوحاً حين تروى أنت عن حكايتى مع أبى وأخى الأكبر »
(ص ص ١٩ ، ٢٠)

حتى لو ازداد أمره وضوحا ، فلن يسمح له المجتمع ، نحن ، ببعض من تلك الراحة . كتب يحيى حقى كأن وكأنها نوع من الاعتراف بالذنب بأننا لم نفعل ذلك ، ولن نفعل ذلك .

القديسة ميلادة

يجمل بالكاتب أن يدور ويلتف ، فيما إذا تعرض للتعليق أو إبداء الرأى مما ينُقل إليه من انطباعات من العقيدة الدينية التى ينتمى إليها ، أو عقائد الآخرين الذين يحيطون به ، يدور هو وهم فى فلك واحد . أو ربما اتسع ذلك الفلك ليشمل مجتمع الإنسان كافة . ذلك أن المصارحة قد تخدش المشاعر وتؤذى الوجدان وتستثير الحس البدائى بالتحريم والتكفير . هذا كفر . هذا حرام . مثل هذه الصيحات الغاضبة تنقلنا إلى مستوى اللاوعى الجماعى ، حيث تتبدى شراسة النظر إلى من يخرج عن إجماع القبيلة ، أو اتفاق الجماعة على معتقد يمس المساس به كيانهم القائم ، ويهتز باهتزازه وجودهم الحياتى أو تصورهم لما بعد الحياة من حياة . الزندقة والهرطقة والإلحاد هى ميكانيزمات ردود فعل ذلك اللاوعى . وسواء كانت صحيحة أم خاطئة ، فإنها تتصف بالشراسة .

غير أن عملية الالتفاف والدوران والمداراة لا تأتى فقط بغية اتقاء هذه الحالة العدوانية ، لكنها ، كما ألمحنا من قبل ، تؤدّى بمقتضى احتياجات فنية . وكأن جماليات التعبير لا تكتمل إلاّ بها ، إزعاج العقل الباطن لا يتحقق إلاّ باستعمال وسائل باطنية . قلب المائدة رأساً على عقب يحتاج إلى خيط رقيق واه ، لا يكاد يُرى . يلتف هذا الخيط حول واحد من أرجلها الأربع . الأمر فى منتهاه ليس كالأمر فى أوله أو أواسطه . الالتواء الثعبانى إنّما يتم زحفاً على الأرض بإيقاع بطىء . حركة الالتفاف بغرض القنص أو الاقتناص لا تأتى إلاّ مكراً ودهاءً .

المداورة تعنى المناورة ، والالتفاف يعنى حصاراً يخفى معالمه . تكتيك خاص يجره سعياً إلى الانقضاض الشامل على معتقدات المرء السقيمة ، أو بغية انتشاله من وهدة الخزعبلات المريضة التى تعوقه عن الحركة الصريحة المستقيمة .

ثمة فارق أو مفارقة بين العقيدة فى مبدأها ومراحل الاعتقاد التى تتلوها ، بين الحس الدينى والطقس الدينى ، بين حرارة وبساطة النبوة ، ثم ما يعقب النبوُة من تكلف واصطناع وتراكم المظاهر والشعائر والرموز . محبتنا لله تخالفها خشيته . الدين متاهة لاشك . يصير الفهم معه مستغلقاً تماما ، والحكم معلقا دوماً . المرء بين شر لا يدرى من أمره شيئا وخير يهفو إليه ولا يريد أن يتصف إلاّ به . أقدار بنى الإنسان مربوطة بنجوم لا تضىء . والرغبة فى المعرفة تسحقها ضرورة الإيمان بغيبيات لا تخضع لطاقتنا على المعرفة . الله « ليس كمثله شىء » . عبادة الوثنى أوتخلو من روح ؛ وعبادة الروح أو لا تنطوى على وثنية ؛ قصص الأنبياء تجمع بين الواقع والفانتازيا . الخيال الإنسانى يختلط بالوحى الربانى . وتتوالى المتناقضات : فاليأس من الإيمان قد يكون نوعاً من الإيمان ، وإنكار إمكانية الخلاص هو فى حد ذاته ضرب من الخلاص .

القديسة ميلادة هى قديسة فعلا ، ذلك أنهم صنعوا منها قديسة رغما عنها . إنها قديسة حقا ، ذلك أنهم جعلوها أداة للارتزاق والإتجار والتحايل على الكسب . عنصر كهذا يبين عن توتر، ورواية غالب هلسا (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) ترتكز على ذلك التوتر . غير أن التوتر عند هلسا يأخذ طابع المشاكسة والمناكفة . شخوص روايته يناكف ويشاكس بعضها بعضا . من أولها إلى آخرها نحن بإزاء سلسلة من المناوشات لا تكاد تنتهى . تبدأ لتقوم من جديد . تتوقف ثم تظهر مرة أخرى . لا نصل معها أبداً إلى حدّ الصراع السافر أو المجابهة الخالصة . فن غالب هلسا يتأكد ، على وجه الخصوص ، فى اللا تأكد ، اللا يقين ، اللا تحديد . ورغم أن أحاسيس وانفعالات شخصياته تتصف بالقوة وتنطلق بلا تحفظ ، وهو ما يُعزى إلى عفويتها وتلقائيتها ، إلاّ أننا لم نزل فى حيّز البين بين . ليس ثمة ضراوة أكثر من اللازم ، أو قسوة أشدّ مما ينبغى . كل ما يحدث إنما يحدث بفعل الطبيعة : طبيعة الأشياء ، طبيعة النفس الإنسانية وطبيعة الطبيعة . إحالة القارىء إلى القصة أمر لا غناء عنه . ما يسعنا الآن هو أن نلمح إلى شىء من تلك الاحتكاكات الهَلَسيّة :

« قال الأب صليبا للقسيس جريجوريوس : والآن كيف تفسر أن مريم العذراء ظهرت لواحدة أرثوذكسية » . . . .

« حرّم ياخورى . . حرّم تقول إن الأرثوذكس انشقوا عن كنيسة الرب . إحنا الأصل والكاثوليك الفرع . أرثوذكس طريق مستقيم . طريق الرب . وانتو بعدتوا عنه » .

« ياأخى أنا جبت الكلام من دار أبويا . » . .

« ياأبو إلياس البروتستنت مثل الطبيعيين اللى بيقولوا إن المطر من بخار البحر مش من عند ربنا » . . .

« قالت نجمة : شرهم عليهم البروتستنت . . . يقولوا حرام نصلى للعذراء » .

خلاف بين الأرثوذكسية والكاثوليكية والبروتستنتية لا نصل منه إلى أى فكر معين . الدكتور متى يمثل اعتراضاً واضحاً على هذا الجمع فى طريقه إلى القديسة ميلادة ، طلبا للاستشفاء . يقول :

« خلونى أكلمكم بصراحة . أنا راجل متدين . . . موش معنى كده إنى أقف مع الكورس وأرتل مثل بنات الوردية « ياقديسة مريم ، صلى لأجلنا نحن الخطاة . آمين . » لكن ما يمر أسبوع من غير ما يزورنى الخورى مارنيوس ويشرب قزازة نبيذ كاملة » .

« صمت الدكتور ومد يده فى جيبه الداخلى وتناول زجاجة العرقى المبططة الصغيرة فشرب منها جرعة كبيرة ، ثم نظر فى داخلها فأفرغ الباقى فى جوفه ورمى الزجاجة . تحطمت الزجاجة وتناثرت شظاياها » .

تمضى الرواية على هذا النحو . كفر يتخلله إيمان ، وإيمان لا ينعدم فيه الكفر . وغالب هلسا لا ينجلى لنا موقفه . الحكاية التى يرويها ، بالنسبة له، مثيرة ، وتجربة الحكى ذاتها لا تقل

إثارة . يمارس هلسا قدراته الالتوائية لا ليخدع رقيبه ، وإنما الجهر بالإلحاد ليس مما يدخل فى التكوين الفنى لعمل أدبى . فـالذات المعتقـدة هى موضـوع التفكر والتـأمـل من جـانب الأديب . قـد تعمل السخـريـة عملهـا ولكن دون المسـاس بالمعتقد . الأديب لا ينظر سوى إلى الحالة الإنسانية ، والحالة الإنسانية لا تحمـل معياراً محـدداً . مردود العقيـدة لا يساوى العقيدة ذاتها ، ذلك أنه مردود مرتبط بالإنسان الفرد . وعبثاً إذا تصورنا أن ذلك الإنسان الفرد إنما يعيش عـلى مجرد العقيـدة المجردة - إن تجردت - وحدها . صاحب الكتابة الأدبية ينأى بنفسه عن أن يتخذ مـوقفاً نقـدياً محـدداً . ما يحـدث هو أن الإنسان - الأديب يتعرف على أخيه الإنسان المعتقِد . وغـالبا ما يتعاطف معه ويتبنى أحاسيسه ، التى ينبذها ، لكنه لا يملك سوى أن يضع لها مكاناً فى قلبه . يتواءمُ الكاتب ، على نحو مـا ، مع علم المؤمن وجهله . مـع حماقتـه وإدراكه . يـألفه ويتآلف معه . ليس فى طبيعة الكاتب أن يُحكم تسديد سهامه إلى معتقد ما . إلاّ أن تكون سهاماً طائشة ، وهو يعنى أن تكون كذلك . المناكفات والاحتكاكات عند غالب هلسا تخدم هذا الغرض . ونحن ، من جانبنـا ، لا نملك سوى أن نقـدر له مهارته فى عدم إحكام التصويب . ثمة تجانس وتآلف ومـودة تجمع بين أفراد قصته ، وهو ما تدلّ عليه تلك المشـاحنات . لكن ما يروعنا أن القديسة ميلادة ، رغم التجـانس والتآلف والمودة ، يظل ينتابها ذعرٌ مريع .

قراءات مختارة :

(١) انظر : Ralph Ross , Symbols and Civilization , (New York , 1957 , 1962)

(٢) انـظر : Miguel De Unamuno , The Tragic Sense of Life , (London , 1962) .

(٣) يحيى حقى ، سارق الكحل ، مختارات فصول (١٨) ، ١٩٨٥ .

(٤) غـالب هلسا ، وديع والقديسـة ميلادة وآخـرون ، دار الثقـافـة الجديدة .

البنية النصية
لسيرة التحرر من القهر

صبرى حافظ

عندما أخبرني محمد شكري ، وهويقدم لى (الشطار) الجزء الثاني من سيرته ، كيف كتب الجزء الأول من سيرته الذاتية الروائية الشهيرة (الخبز الحافى)،كشف لى دون قصد عن سر ما فى هذا النص من عفوية وطزاجة . فقد انبثق النص لا عن رغبة مسبقة فى كتابته أو تعمل قصدى لإنشائه ، وإنما ، ككل شيء فى حياة صاحبه التي يرويها لنا بتلقائية نادرة وصدق جارح ، استجابة فورية للحظة سرعان ما تتحول إلى تجربة يعيشها بكل كيانه . جاء النص نتيجة لادعاء شكري أنه كتبه بالرغم من أنه لم يكن ساعتها قد كتب منه حرفا واحدا . ففى جلسة جمعته مع صديقه الكاتب الأمريكى بول بولز ، الذي اختار طنجة وطنا له ، وعدد من المثقفين والصحفيين الأجانب فى طنجة ، اقترح عليه أحدهم أن يكتب سيرة حياته الشائقة تلك ، وتعهد بأن ينشرها بالإنجليزية لو فعل ، بينما تحمس بولز لترجمتها . فقال لهم محمد شكرى على الفور : لقد كتبتها بالفعل ، إنها موجودة لدي فى البيت . وتحمس الجميع للمشروع ، فتواعد شكرى مع بولز بعد أيام على أن يأتى له بالفصل الأول ليشرع فى ترجمته .

وفى الموعد المحدد جاءه فعلا بالفصل الأول الذى كتبه فى أيام قلائل اختلى فيها بنفسه فى إحدى المقابر كما يقول لنا فى (الشطار) ، وفى اللقاء التالى جاء بالفصل الثانى ، وهكذا كتبت (الخبز الحافى) عام ١٩٧٢ ، وصدرت بالإنجليزية ثم الفرنسية قبل أن تصدر طبعتها العربية بعشر سنوات . وها هو وبعد عشر سنوات أخر يكتب الجزء الثانى من تلك السيرة الذاتية الشائقة ، ويختار له عنوان (الشطار) . وهو عنوان دال لا على هذا الجزء الثانى من السيرة فحسب ، وإنما على هذا المشروع السردى المتميز كله . وحتى نتعرف هذه الدلالة لابد لنا من العودة إلى (الخبز الحافى) وإلى المنطلق الذى انبثق منه النص حتى نستعيد بعض ملامحه قبل الدخول إلى عالم (الشطار) الثرى . فلا يمكن هنا الفصل بين (الشطار) و (الخبز الحافى) ، وإنما لابد من التعامل معهما بوصفهما نصا واحدا يمتد من الكلمات الأولى فى (الخبر الحافى) التى تبكى الموت ، وينتهى بقصيدة الختام فى (الشطار) التى تقدم لنا عالم مدينة طنجة فى تناقضاته المفعمة بالأمل والحياة .

الكتابة الجديدة وأدب الشطار :

فالموقف الذى أنتج الجزء الأول من هذا النص المهم هو مفتاح فهم لغته والمدخل الصحيح إلى حل شفرات فرادته ، من حيث هو نص متميز فى الأدب العربى الحديث ، لأن هذه

السيرة الذاتية الروائية الفريدة تنطلق من مفهوم للكتابة مغاير كلية لما استقرت عليه المواضعات الأدبية والثقافية فى هذا المضمار .

فلم يكن ثمة ادعاء أو كذب فى زعم شكرى أنه كتب النص قبل أن يكتب أى حرف فيه . لأننا هنا إزاء نوع جديد من الكتابة يجعلها صنو المعايشة والخبرة ، لا بنت الكدح العقلى ، والمعاظلات اللفظية أو التمرينات العقلية . فإذا كان شكرى قد عاش كل هذه الحيوات والتجارب الخصبة فهو بمعنى الكتابة الفريد فى هذا النص الأدبى الجميل قد كتبها حتى قبل أن يخط أى حرف فيها . إن الكتابة فى هذه السيرة بجزئيها حياة ومعايشة ، ونفى فى الوقت نفسه للكتابة بمعناها التقليدى المتعارف عليه ، وحتى بمعناها التناصى الذى يجعلها استجابة لنص ، أو لمجموعة من النصوص ، قبل أن تكون صدورا عن واقع ، بل إنها كذلك نفى لأى محاولة لتوجيه الكتابة كى تعكس الواقع أو تصوره ، لأن علاقتها بالواقع هى علاقة أن تكون هى الواقع وأن يكون الواقع هو الكتابة . أى أنها علاقة أقرب ما تكون إلى علاقة الحلول الصوفية التى تحل فيها روح فى جسد ، ليصبح جسد الواقع هو جسد الكتابة ، ولا تكون الكتابة انعكاسا له بل أحد تجلياته وجوهر ماهيته . فليس فى هذا النوع من الكتابة ثنائية يمكن تمييز كل منها عن الآخر ، وإنما هى محاولة لأن تكون الأنا الراوية هى الأنا المعايشة للتجربة ، وهى التجربة الحالة فى الفضاء فى آن . وهذا هو سر مراوغة هذه الكتابة واختفاء أى نزعة « كتابية » منها . وهو سر تمايزها داخل جنس السيرة الذاتية كما سنرى بعد قليل .

والكتابة/ الحلول/ المعايشة/ المغايرة التى تنطوى عليها سيرة شكرى بجزئيها (الخبز الحافى) و (الشطار) هى نقيض الكتابة السردية التقليدية ، وهى السر فى دعوة شكرى لسيرته بأنها « سيرة ذاتية روائية شطارية »[1] . وسأتناول هذه المصطلحات الثلاثة بترتيب عكسى بادئا بالجانب الشطارى فيها قبل تناول القضايا التى تطرحها علينا السيرة ذاتها أو الدخول فى خرائط عالمها . لأن « أدب الشطار » فى تراثنا العربى أدب سير من نوع فريد ، لا تقتصر فرادته على طريقة كتابته فحسب ، وإنما تشمل نوعية الشخصيات وتجارب القاع الاجتماعى والإنسانى التى يتناولها كذلك . كما أنه أدب فيه كثير من التحدى والخروج على المواضعات المستقرة والأعراف السائدة . لأن لفظة « الشطار » نفسها مستقاة لغة من « شطر عن أهله شطورا وشطارة إذا نزح عنهم وتركهم مراغما أو مخالفا وأعياهم خبثا ؛ والشاطر مأخوذ منه . . وهو الذى أعيا أهله ومؤدبه خبثا . . وأخذ فى نحو غير الاستواء ، ولذلك قيل له شاطر لأنه تباعد عن الاستواء »[2] . هذا المعنى اللغوى كامن فى هذه السيرة بكل ظلاله وتنويعاته من حيث مجانبة الاستواء بالمعنى التقليدى ، والخروج على الأعراف المألوفة بالتحدى والتمرد ، ومجانبة الاستواء لمعناها الحديث باعتبارها تأسيسا لمسار جديد . لأن المراغمة والمخالفة هى التى تضفى على النزوح عن الأهل معنى التحدى والتمرد وفرض نمط مغاير من السلوك . وهذا ما جعل أدب الشطار والصعاليك والعيارين فى تراثنا العربى القديم بابا فريدا من أبوابه التى ظلت موصدة أمام الأدب العربى الحديث ، حتى قرعها محمد شكرى فى سيرته تلك . ويرجع محمد رجب النجار هذا الأدب فى دراسته الشائقة عنه[3] إلى العصر الجاهلى ويعد ذلك إلى العصر العباسى . ويؤكد مكانته المهمة فى تراثنا العربى منذ كتب عنه رائد النثر العربى الكبير أبو عمرو بن بحر الجاحظ (م ٢٥٥ هـ) « كتاب حيل اللصوص »[4] الذى كرسه لنوادرهم وادابهم الاجتماعية وحيلهم المهنية وتراثهم الفنى من أشعار وحكايات وأقوال مأثورة .

وأدب الشطار فى تراثنا العربى أدب نابع ، كسيرة محمد شكرى الشطارية ذاتها ، من القاع أو الهامش الاجتماعى ، ومناقض فى كثير من رؤاه ومنطلقاته للخطاب الرسمى السائد فى عصره ، لأنه أدب « اللصوص من الصعاليك والشطار والفتيان والزعار والدعار والعياق والحرافيش وأصحاب المهن المحقرة وأشباههم من المعدمين والفقراء والجياع والعاطلين عن العمل الذين طحنهم الفقر وأعجزتهم البطالة ، بسبب سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن مصالح العباد ، وانهماكهم فى الملذات ـ على حد تعبير المقريزى ـ فضاقوا ذرعا بغياب القانون ، وغيبوبة السلطان ، وغباوة العسكر وأهل الدولة ، أو لانهماك السلطان فى القصف والعزف ، وإعراضه عن

المصالح الدينية ، والخيرات السياسية ـ على حد تعبير أبى حيان التوحيدى »[٥] . هذا التوصيف المبدئى لأدب الشطار ينطبق إلى حد كبير على سيرة محمد شكرى الشطارية إذا أردنا أن نضعها فى السياق الاجتماعى الذى صدرت عنه ، أو أن نبحث عن الدوافع المخبوءة التى تنطوى عليها عملية كتابتها باعتبارها تجليا لنوع من الغضب الاجتماعى الكظيم إزاء تردى الوضع المغربى المعاصر . وكلما تعرفنا مزيدا من ملامح أدب الشطار العربى القديم كشفنا بشكل غير مباشر عن بعض منطلقات هذه السيرة الذاتية الشطارية وعن سر دعوة شكرى لها بهذا المصطلح . لقد جمع أبطال النمط القصصى المعروف بأدب الشطار والعيارين « تاريخيا واجتماعيا وفنيا أمران : أحدهما الانتماء إلى دائرة اجتماعية معينة ، منبوذة طبقيا واجتماعيا من الفئات الاجتماعية الأعلى ، فهى من هذه الناحية جماعات تعيش على هامش المجتمع . والآخر البطولة خارج القانون ، إن صح هذا التعبير ، فهم جميعا فى حالة صراع مع هذا المجتمع الذى لفظهم ، فكان أن رفضوا واقعهم المرير ، وتمردوا على مجتمعهم ، وحاولوا القيام بالثورة عليه . . هذه الطوائف من اللصوص المتمردين ـ بهذا السلوك تاريخيا وفنيا ـ إنما تهدف إلى إدانة عصر بعينه ، والثورة على طبقات بعينها ، قدر لها ـ فى ظل ظروف سياسية وتاريخية معينة ـ أن تستأثر لنفسها بالسلطة أو بالمال أو بهما جميعا »[٦] . ويتجلى هذان الأمران معا فى سيرة شكرى . فعالم هذه السيرة فى مجمله هو عالم هذه الدائرة الاجتماعية الهامشية المنبوذة ، وما جرى لها من تحولات على مدى أكثر من خمسين عاماً . وبطولتها هى أيضا بطولة الخروج على القانون ، لا القانون الوضعى الذى سُن لحماية أصحاب النفوذ والطبقات الحاكمة ، وإنما القانون الطبيعى الذى يحكم على أبناء الفقراء بالفاقة والأمية ، لأن هذا القانون لا يقل سطوة عن القانون الوضعى الذى يتحداه الشطار . وتحدى بطل (الشطار) لمواضعات هذا القانون بإرادة التعلم هو مدار بطولته بلا نزاع ، وهو الذى يضفى على شطارته ، رغم أن فيها كثيرا من الشطارة التقليدية وخاصة فى (الخبز الحافى) ، طابعها الحديث . هذا فضلا عن أن هذه السيرة الروائية بجزئيها المتكاملين تنطوى على إدانة للعصر الذى صدرت عنه ، وعانت شخصياتها من مواضعاته الاجتماعية والإنسانية الجائرة .

مركزية الذات المهمشة وجدل الشفهى والمكتوب :

لكن علاقة سيرة محمد شكرى الذاتية بأدب « الشطار » العربى القديم لا تنهض على محاكاته ، بقدر ما تقوم على استقطار روحه وتشرب مختلف أبعاده ، ثم إعادة إنتاجه فى صيغة روائية جديدة ، لأن أدب الشطار القديم يقيم فى بعض جوانبه جسرا بين حياة الصعاليك فى انطلاقها وخشونتها القاسية ، وحياة المتصوفة فى زهدها وروحانيتها الرقيقة . وفى طريقة الدراويش « الشطارية » الصوفية التى ازدهرت فى جونپور فى الهند اعتماد كبير على نزعة القائلين « أنا الحق » وهذا ما يؤدى بهم إلى تأليه الذات . لكن شكرى وإن استوعب ، عن قصد أو عن غير قصد ، على الصعيدين الاجتماعى والفنى معا ، مقولتهم الشطارية الصوفية « أنا الحق » ، أعاد فى نصه إنتاجها باعتبارها مقولة اجتماعية لا ميتافيزيقية ، واستطاع أن يسخر الجانب الفنى والروائى لتحقيق نوع من إحلال هذه الذات/الحق/الراوى فى الفضاء المغربى المعاصر تاريخيا ، وفى فضاء مدينة طنجة بالتحديد جغرافيا . وهو الإحلال الذى تجلت بعض صعوباته فى (الخبز الحافى) ولم يبلغ غايته ومستقره إلا فى (الشطار) . كما جعل هذه الذات/الحق مرادفا لا للذوات السائدة التى تتشكل منها أعمدة المجتمع المغربى التقليدى ، وإنما للذوات المسحوقة والمهمشة الطالعة من حضيض القاع الاجتماعى المسحوق . وأهم من هذا كله للذات الإنسانية المجردة فى سعيها الأبدى للتحرر من كل أشكال القهر والانتهاك والعبودية .

لكن المهم هنا أن نشير إلى أن استخدام شكرى للجانب الروائى فى توصيف سيرته الشطارية تلك هو الذى يكسب الكتابة فيها تلك النكهة الخاصة التى استوعبت ملامح العديد من الصيغ والأجناس الأدبية فى بنيتها الجديدة . وهو الذى يميز نزعتها « الشطارية » الحديثة عن أدب الشطار التقليدى القديم ، بل يقيم تعارضها معه ، ويبلور مغايرتها له . فأدب الشطار التقليدى يسعى إلى تأكيد البطولة الملحمية التى تجسدها سيرة أشطر الشطار (على الزيبق) ، بينما تنأى سيرة محمد شكرى الروائية عن تلك النزعة الملحمية ، وتنحو صوب ما يمكن تسميته بالبطولة المضادة الخالية من أى بطولة . فهذا

النوع من البطولة هو النوع الجديد بأى بطل معاصر فى نص حداثى ، وهو النوع الملائم لبطل طالع من سفح الكيان الاجتماعى ، يعى أن له قضية ، ويحاول أن يجعل من الحياة ذاتها قيمة تستحق المعاناة من أجلها ما دامت تنطوى على بصيص من أمل ، ومادام باستطاعة الذات (الراوى) أن تدرأ عن نفسها خطر الموت الذى افتتحت به السيرة أولى صفحاتها ، وظلت لعنته تطارد بطلها لزمن غير قصير .

وبطولة هذا البطل الجديدة الخالية من أى أثر للبطولة بمعناها التقليدى القديم هى التى تدفعه إلى رواية سيرته بعفوية نادرة وصراحة جارحة ، لا تنأى عن تجريح الذات والسخرية منها فى بعض الأحيان . لا يضيرها الكشف عن مواطن ضعفها ، أو تعرية سوءاتها ، أو الحديث عن مثالبها ، لأن همها الأول هو تعرف حقيقة هذه الذات وليس نسبة أى بطولات حقيقية أو زائفة إليها . وتنطوى البطولة الخالية من البطولة على شيء من تلقائية اللحظة التى زعم فيها شكرى أنها مكتوبة قبل أن تكتب ، وتحمل فى كل منعطف من منعطفاتها تلك الدهشة الناجمة عن أن يكون فى تلك الحياة البسيطة الخشنة الفظة القاسية التى عاشها ما يستحق القص . فبكارة هذه الكتابة نابعة من جدة العالم الذى تجلبه من مدار الشفهى إلى أفق المكتوب . عالم لم تعرفه الكتابة العربية الحديثة من قبل . صحيح أن الأدب العربى الحديث عرف كثيرا من النصوص التى تناولت أبناء القاع الاجتماعى ، وهموم الذين يعيشون فى « الحضيض » حسب تعبير جوركى ، لكنه لم يعرف نصا صادرا عنهم ، يرتفع بما فى حياتهم من فظاظة وقسوة وخشونة إلى مستوى الجمالى والأدبى بل الشعرى . يرى العالم من وجهة نظرهم ، وتتوحد فيه الأنا الراوية بالأنا الكاتبة . ويخرج برؤاهم من مجال المتداول والشفوى ، بالمعنى الإثنوجرافى لا الأدبى ، لا إلى عالم الكتابة وحده ، وإنما إلى عالم الكتابة الرائدة الطليعية الصائغة لمسارات التجديد العربية الحديثة . فلم يكن باستطاعة هذه الرؤى أن تسفر عن نفسها فى قالب الكتابة التقليدية ؛ لأن انتقالها نفسه ، من مدار الشفهى المهمش إلى مجال المكتوب المحتفى به ، هو فى حد ذاته الخطوة الأولى على طريق التحدى والتغيير . والواقع أن الموقف الذى انطلقت منه كتابة هذه السيرة الشائقة هو التجسيد الفعلى لعملية التحول من الشفهى إلى المكتوب ، ومن خطاب الذات المهمشة والضحية إلى خطاب الذات الواثقة من ذاتها ، التى تضع نفسها فى مركز العالم دون خجل أو تردد . فاقتراح الكتابة ذاته الذى صدر عن ناشر أجنبى وكاتب أجنبى ، أى من موقع خارج الثقافة العربية ، جاء اعترافا بأهمية القصة الشفهية المتداولة ، بين أفراد هذا المجتمع المحدود من مثقفى طنجة ، عن حياة محمد شكرى ، وهو الاعتراف الذى تحول إلى اقتراح بضرورة كتابتها . ورد فعل شكرى التلقائى بأنها مكتوبة ينطلق من مصادرة تساوى بين قيمتى الشفهى والمكتوب .

ومن هنا كان صدقه المتناهى فى عرضها كما هى دون تفلسف أو ادعاء ، ودون أى رغبة فى أن يستخلص منها الدروس أو يستقى منها العبر . لكن نفى التفلسف من ظاهر الكتابة لا يعنى بأى حال من الأحوال غياب أى تصور أو رؤية فلسفية عن أفقها . ففى النص بجزأيه الأول والثانى الكثير من الومضات الفكرية ، والتأملات المدسوسة بمهارة وتلقائية ، واللمعات الفلسفية التى تختزن فى شذراتها العابرة التجربة والحكمة دون أن تتباهى بها أو تتعمد إبرازها . وقد كان من الطبيعى أن تزداد جرعة هذه الومضات كلما تقدمنا فى النص ، وأن يكون حظ (الشطار) منها أكبر من حظ (الخبز الحافى) . ليس فقط لأن الذات الراوية فى (الشطار) أعمق خبرة ومعرفة من تلك التى تطل علينا فى (الخبز الحافى) ، لأنه إذا كان الجزء الأول يقدم لنا تجربة الصبا والبلوغ وسنوات تفتح الوعى الأولى ، فإن الثانى يقدم لنا تجربة النضج وصقل الخبرة واستيعاب المعرفة ، ولكن أيضا لأن بنية النص نفسها وقد اقتربت من ذروة اكتمالها أخذت تستخلص من التجارب ثؤرها ، ومن اللحظات أغناها ، ومن الشخصيات أثراها ، ومن الأحداث أشدها حدة وتألقا ، ومن الحالات أكثرها دلالة على الموقف والمزاج .

طبيعة النص وتجليات حداثته :

إن بساطة السرد وعفويته فى هذه السيرة الشطارية هى سر قوته ، وهى التى تضفى عليه تلك القوة والصلابة ، لأنها تفصم عرى علاقته بالكتابة « الأدبية » والحذلقة التقليدية ، وتوثق صلاته ببعض سمات الكتابة الوصفية الإثنوجرافية

Ethnographic التى تتسم بالحياد والموضوعية العلمية ، ولا تستحى من عريها وصراحتها ، بل إن إثنوجرافيتها تلك هى التى تؤكد واقعيتها وقربها من النصوص غير « الأدبية » مما يجعلها نموذجا للنصوص الواقعية بالمفهوم الحديث للمصطلح : « فأحد التعريفات المقبولة للواقعية فى الأدب هى أنه تقديم التجربة الإنسانية بطريقة تجعلها أقرب ما يكون إلى وصف التجارب المماثلة فى النصوص غير الأدبية فى الثقافة نفسها »[٧] . وهذا هو ما تقدمه لنا سيرة محمد شكرى الذاتية ، وقد بلغت واقعيتها الوصفية حدا جعلها أقرب فى جانب من جوانبها إلى النصوص العلمية الإثنوجرافية منها إلى النصوص الأدبية فى الثقافة التى أنجبتها . لأن فى كثير من النصوص الواقعية فى الثقافة العربية المعاصرة قدرا كبيرا من التعمل ، أو تعمد إيقاع الواقع فى براثن الرؤى المسبقة والتصورات الجاهزة عنه . وهذا البعد عن مواضعات الحذلقة « الأدبية » التقليدية هو الذى يؤسس حداثة هذا النص الأدبى الجميل ، بل يوغل به فى مغامرة الحداثة حتى يشارف تخوم ما يعرف الآن بما بعد الحداثة .

وقد استطاعت سيرة محمد شكرى الذاتية أن تضع كاتبها باقتدار على الخريطة الأدبية بوصفه واحدا من الذين ساهموا فى تأسيس الكتابة الحديثة بشكل عفوى وتلقائى دون ادعاء بأنه يقدم أى جديد ، على عكس الكثيرين الذين يبالغون فى إبراز حداثة أعمالهم أو اصطناعها . وهذه العفوية الطالعة من قلب المعاناة والألم هى أولى سمات تلك الكتابة الحديثة الجديدة التى يقدمها لنا محمد شكرى فى سيرته الجريئة الصادمة . إن حداثة الكتابة عنده ليست نتيجة رفض الكتابة القديمة ، أو رد فعل وعى نظرى بمثالبها ، أو ثمرة بحث شكلى أو أسلوبى أو لغوى يستهدف التمايز والمغايرة ، وإنما هى بنت الاستجابة العفوية لمتغيرات الواقع ومتطلبات الموضوع ، ومحاولة تقديمه فى بكارته وكليته وزخمه وحضوره المباشر . وحداثة نص محمد شكرى هذا ، التى تقترب كثيرا من ملامح مرحلة ما بعد الحداثة[٨] ، لا تتجلى فى طبيعة الكتابة وحدها بل تتخلل كل حنايا النص ، وتتغلغل فى كل منطلقاته . فإذا كانت الحداثة تنطلق من تأكيد الاختلاف وتفرد الإنسان بين القطيع ، فإن سيرة شكرى الذاتية تنطلق هى الأخرى من هذا الافتراض ، وتسعى إلى طرح نموذجها المتميز فى اختلافه وجرأته وصداميته . إن وعيها باختلافها وتميزها هو التعبير الوحيد فيها عن وعيها بوجودها ذاته . فليس ثمة وعى بالوجود أو الماهية فى النص كله خارج إطار هذا الوعى بالاختلاف . وإذا كانت الحداثة وما بعد الحداثة تعمدان إلى انتهاك المحرمات والعصف بكل الحواجز والحدود ، فليس ثمة نص فى أدبنا الحديث أشد جرأة فى انتهاكه للمحرمات اللغوية والاجتماعية والجنسية من سيرة شكرى تلك فى صراحتها الجارحة ، وإجهازها فى الوقت نفسه على كل أشكال الإثارة ودغدغة الحواس . وإذا كانت الحداثة هى النتاج الأدبى للظاهرة الحضرية ، فإن فضاء السيرة هو مدينة طنجة أكثر مدن المغرب العربى تقطيرا لهذه الظاهرة فى تحولاتها المكانية والاجتماعية المختلفة ؛ لأن طنجة ، مدينة اللذة والحرام والعنف ، تجسد جوهر التجربة الحضرية من حيث عصفها بكل أقانيم التقاليد الريفية والرعوية ، وانتهاكها للرواسى القيمية والأخلاقية ، واستخفافها بالمثل والقوانين والأعراف والمكانات الراسخة .

وإذا كانت الحداثة كما يقول أورتيجا إى جاسيت[٩] تنبثق عن الإجهاز على « إنسانية » الفن وفضله عن كل التصورات المثالية والتعليمية والأخلاقية السابقة له ، فإن المنطق الجديد للكتابة الذى اعتمده شكرى فى سيرته بجزأيها لا صلة له على الإطلاق بتلك المفاهيم المثالية القديمة للفن ، وإنما تنهض فنيته على حوشيته وخشونته وجرأته الصادمة وقدرته على قلب الموازين والأوضاع والقيم المتعارف عليها . والإجهاز على إنسانية الفن لا يعنى تقديم فن خال من البشر ، ولكن اعتبار الفن عملا يستهدف القضاء على المفاهيم « الإنسانية » البالية التى أصبحت هى معيار كل شىء ، عملا « لا يهتم فيه الفنان ببلوغ الغاية أو الإنجاز المدهش الذى يحققه ، قدر اهتمامه بالغاية فى حد ذاتها وبالأبعاد الإنسانية التى يدمرها »[١٠] . لأن المهم لديه هو عملية التحول والتغيير ذاتها . وإذا كانت الحداثة تتسم بعنايتها بالنزعتين الشبقية والبدائية ، فإن مدار سيرة شكرى بطزاجتها التعبيرية ، وعرامتها الحسية التى تجعل الجسد مدار المعرفة ومنطلقها ، هى من أكثر النصوص العربية المعاصرة حداثة من هذه الناحية . وإذا كانت الحداثة تتصل بفكرة تراخى القبضة الأبوية بمعناها الشامل والإجهاز على

سلطة الأب والنفور من المجتمع الأبوى بتراتبيته الصارمة ، فإن علاقة الراوى بأبيه فى السيرة تحتدم بالكراهية ، وبالرغبة فى قتل الأب لا بالمغنى الفرويدى وحده ، وإنما بالمغنى الاجتماعى والحضارى والسياسى والفردى معا ، وتصور لنا فصول الصراع الحاد والمستمر بينهما . وإذا كانت الحداثة ترتبط بالتجريب والبعد عن الأنساق المستقرة ، والنفور من النزعات الأيديولوجية والتصورات المسبقة ، فإن هذه السمات الأساسية الثلاث تتحقق كلها فى سيرة شكرى الذاتية . فحداثة هذا النص إذن أبعد ما تكون عن التعمل وأقرب ما تكون إلى الروح السارية فى العمل كله . لأن النص يشتمل على كل عناصر الحداثة ومقوماتها الأساسية على صعيدى الرؤ ية والأدوات .

التجنيس والسيرة الاعترافية الروائية :

ويعلن علينا النص منذ البداية عن بعض سمات حداثته تلك عندما يؤكد أنه سيرة ذاتية روائية ، وهذا ما يميزه عن السيرة الذاتية autobiography بمعناها التقليدى المعروف ، وعن الصورة الذاتية autoportrait بنزعتها الانتقائية . إن استخدام تقنياتهما معا يخلق سيرته الروائية Fictional autobiography التى يلعب فيها السرد والتخييل دورا بارزا . وهى بالطبع غير رواية السيرة الذاتية autobiographical novel وإن اشتركت معها فى كثير من ملامحها الأساسية . لأنها يستخدمان معا ما يدعوه باختين فى دراسته المهمة عن رواية التكوين Bildungsroman[١١] بالشكل الاعترافى -Confes sional form أو السيرة الاعترافية Confessional biography . وينهض ذلك الشكل الاعترافى « لا على أساس الانحراف عن مسار الحياة الاعتيادية النمطية ، وإنما بالتحديد على تبنى الأبعاد الأساسية المعتادة فى حياة ما ، من الميلاد والطفولة وسنوات الدرس والزواج وما تجلبه الحياة من تصاريف وأقدار . . وفى رواية السيرة ، وخاصة ما ينهض على السيرة الذاتية أو الاعترافية ، نجد أن التغير الأساسى فى البطل ، هو أزمته وميلاده من جديد . ويتحدد مفهوم الحياة أو فكرتها التى تتغلغل فى خنايا هذا النوع من روايات السيرة إما بأهداف تلك الحياة ونتائجها من أعمال وخدمات وإنجازات ، أو من خلال نوعية ما تعيشه من سعادة أو شقاء بكل تنويعاتها »[١٢] .

وربما كان الاهتمام بجانب الأزمة والميلاد الجديد فى سيرة محمد شكرى هو السبب فى اختيار جزئها الأول (الخبز الحافى) التوقف عند بلوغ سن الرشد ، والوعى لا بالذات وبدورها المرتقب فحسب ، وإنما بحاجتها إلى التعليم والمعرفة التى لن تستطيع دونها التحقق ، وانتهاء الجزء الثانى منها (الشطار) بتلك القصيدة الفريدة التى تلخص جزئياتها المكثفة أهم ما فى المشروع السردى من رؤ ى ودلالات . فهذه التحديدات والاختيارات النصية لا تنتمى إلى عالم السيرة الذاتية بمعناه التقليدى قدر انتمائها إلى استراتيجيات الخطاب الروائى . ولكن هناك عنصرا آخر ينسب عبره محمد برادة ، فى دراسته القيمة (الخبز الحافى : سيرة لقراءة الذوات المغيبة) فضاء سيرة شكرى الروائية تلك إلى عالم التخييل ، وهو أن فضاءها بالمغنى الشامل لهذا المصطلح « منتزع من منطقة العدم والإعدام ، لأنه فضاء حكم عليه بالتغييب والتهميش ، وفجأة وبتحكم الصدفة ، عاد إلى الوجود واحتل مكانته إلى جانب الفضاءات الأخرى المخالفة التى تعودنا عليها فى النصوص العربية والمغربية من ثمة النكهة الوقحة المقتحمة لخيالنا وذوقنا المساير للمواضعات . إن فضاء(الخبز الحافى)يظل دائما عندى فضاء غريبا مفاجئا منتمياً إلى التخييل ، لأنه لا يصطنع الحدود ولا يبالى بالمواضعات . وكل من لم يعش مثل شكرى سيجده فضاء غير مألوف ، فضاء محررا من رتابة التصورات الاجتماعية المرائية ، ومن ثنائية القيم والسلوكات »[١٣] .

وقد لجأت السيرة من حيث تأسيسها لفضائها المتميز ذاك إلى تشييد فضاء أقرب ما يكون إلى الفضاء الواقعى المتماسك على المستويين المكانى والمعنوى والسردى معا . وهذا أيضا من العناصر التى توثق علاقتها بالرواية الاعترافية ، لأن « إحدى السمات الأساسية لرواية السيرة هى ظهور زمن السيرة فيها ، وهو زمن مغاير لزمن المغامرات أو الحكايات الخرافية ، لأن زمن السيرة زمن واقعى ، تنطوى مسيرة الحياة كلها على كل لحظاته المختلفة التى تصوغ هذه المسيرة باعتبارها محددة ، لا تتكرر ولا يمكن تبديل اتجاهها . فكل حدث فيها تتم موضعته بشكل محدد فى سياق مسيرة هذه الحياة ذاتها وبذلك يكف عن أن يكون مغامرة »[١٤] . وهذا الزمن الواقعى الذى ترتوى واقعيته من وضعه فى سياق حياة معتادة ، لا من مفارقته

لها بالخيال ، أو حتى بالمغامرة ، هو الذى يكسب هذه السيرة الذاتية الروائية واقعيتها وروائيتها معا . لكن زمن السيرة ، وهذا ما يميزه عن زمن الرواية ، « لابد أن ينطوى على بعد تاريخى ، وأن يشارك فى سياق أكبر ، ولكنه مهما كانت نوعيته ينطوى على بذرة جنينية تاريخية . لأن من المستحيل تصور أى سيرة حياة خارج عصر أكبر منها ، يتجاوز حدود الحياة الفردية التى تتمثل استمراريتها بشكل أساسى فى انضوائها تحت لواء جيل بعينه »(١٥) .

وإذا كانت هذه العناصر المختلفة تدعم روائية سيرة محمد شكرى الذاتية ، فإن هناك بعض العناصر التى تدعم جانب السيرة الذاتية فيها . وقد ميز ستيفن سبندر فى دراسته المهمة عن هذا الجنس الأدبى بين الاعترافات والسيرة الذاتية . وهو تمييز نابع من أن « السيرة الذاتية تواجه كاتبها بمشكلة بالغة الخصوصية هى أن موضوع كتابه هو ذاته . فإذا عالج هذا الموضوع كأنه شخص آخر يكتب عن نفسه ، فإنه يتجنب بذلك حقيقة السيرة الذاتية الأساسية ، وهى عزلة الأنا فى الكون : أنا وحدى فى هذا العالم »(١٦) ويرجع تجنب الكاتب لحقيقة السيرة الذاتية عند سبندر إلى أن انقسام كاتب السيرة على نفسه إلى الذات المكتوب عنها ، والذات الكاتبة المراقبة لتلك الذات « الأخرى » التى عاشت تجارب الحياة وخبرتها ، لا يخلق نوعا من الانفصام بين الذات الكاتبة وموضوعها فحسب ، وإنما يجلب إلى ساحة النص كل إشكاليات العلاقة المعقدة بين الذات والموضوع ، ومدى موضوعية الذات الكاتبة وحيادها فى تناول موضوعها حينما تصبح هى ذاتها هذا الموضوع نفسه . ناهيك عن أن الذات الكاتبة تجلب إلى عملية كتابتها عن نفسها كل خبراتها الفنية فى انتقاء الجزئيات واستبعادها ، وفى إبراز بعض الجزئيات المنتقاة وتهميش بعضها الآخر ، وفى تأسيس علاقات بين الخبرات العرضية التى لا علاقة بينها ، وفى إضفاء مسحة من الموضوعية على العناصر والرغبات والدوافع الذاتية ، وإحالة أكثر التجارب والمشاعر خصوصية إلى تجارب عامة ونمطية ، وفى ترتيب المادة بطريقة تتجاوز فيها التجارب بشكل يساهم فى تأويلها تأويلا معينا .. إلخ هذه الاستراتيجيات النصية المختلفة . فمعالجة الموضوع هى من منطلق الذات التى تكتب عن نفسها كأنها آخر ينفى هذه العزلة الجوهرية فى السيرة الذاتية .

لكن السيرة الذاتية القادرة على الاقتراب من جوهر السيرة باعتبارها خطاب الذات المتوحدة فى العالم ، العزلاء أمام ضرباته التى تنهال عليها دون حماية من آليات الكتابة ، وقدرتها الطاغية على عقلنة كل ما هو فردى مستهجن ، هى السيرة التى يدعوها سبندر بسيرة الاعترافات الذاتية Confessional autobiography التى لا نجد فيها ذاتا كاتبة تنظر من الخارج إلى موضوعها ، وإنما ذات معترفة تنظر من الداخل إلى العالم . « فكل الاعترافات تنطلق من الذات إلى الموضوع ، من الفرد إلى المجتمع والعقيدة . وحتى الحيوات الداخلية التى تكشف عن نفسها بلا خجل تطرح قضيتها أمام نظام أخلاقى ينتمى إلى الواقع الموضوعى الخارجى . ومن الأشياء التى تبرهن عليها أكثر الاعترافات بشاعة وخروجاً على المألوف عدم قدرة أكثر الرافضين للمجتمع على احتمال وحدتهم . ذلك لأن جوهر الاعتراف أن من يشعر بنبذ المجتمع له يناشد الإنسانية أن تقيم جسرا بين وحدته وجمعيتها .. فقد تكون السيرة الاعترافية سجلا لتحولات الأخطاء فى مواجهتها للقيم ، أو سعيا للبحث عن تلك القيم المبتغاة ، أو حتى محاولة تبرير الكاتب من خلال ادعاء غيابها والطعن فى وجودها »(١٧) . وهذه الذات التى تنظر إلى العالم من منطلق ذاتها الهشة المتوحدة الراغبة فى أن تكون صراحتها الهجومية الجارحة ، واعترافاتها الجريئة الصادمة ، هى مدخلها إلى اعتراف هذا العالم بقيمتها ، وسبيلها فى الوقت نفسه إلى التحرر من كل صنوف القهر التى فرضتها مواضعاته الجائرة عليها ، هى الذات الراوية المعترفة فى سيرة محمد شكرى الشطارية .

ازدواجية النص البنائية :

ويترتب دائما على هذا المنطلق الاعترافى فى كثير من الأحيان اتسام الكتابة بقدر كبير من الازدواجية . ليس فقط لأن النغمة الهجومية فى نزعة الذات الاعترافية التى تبدو كأنها تكرس انفصالها عن المجتمع تنطوى على قدر كبير من الدفاع عن النفس والرغبة فى قبول المجتمع لها حتى تتخلص بذلك من وحدتها . ولكن أيضا لأن فى السيرة الاعترافية ، التى يبدو كأنها

تنطلق من موقف ثابت ومبلور من الذات والعالم على السواء ، قدرا كبيراً من الرغبة فى اكتشاف الذات ، وتعرف حقيقة صورتها . ويربط جورج جوسدورف[١٨] نزعة الذات الاعترافية باكتشاف جاك لاكان لمرحلة المرآة ودورها فى صياغة الأنا الفردية ، ووعى الذات بذاتها ، وبصورتها فى العالم[١٩] . لأن محاولة الوعى بسيرة الذات فى العالم عنده ، وعقلنتها أو كتابتها ، هى إحدى نتائج مواجهة الإنسان بصورته فى المرآة باعتبارها لا المنطلق لوعيه بذاته ، من حيث هو آخر فحسب وإنما بداية محاولته إعادة صياغة هذه الذات ، أو على الأقل التأثير على صورتها ، بكل ما يجلبه ذلك من عواقب نرجسية أو كراهية للذات .

ولا تقتصر الازدواجية فى هذه السيرة الذاتية على هذا البعد النفسى ، وإنما تتجاوزه إلى البعدين الاجتماعى والتاريخى كذلك . « فكل سيرة ذاتية عمل فنى فريد يعكس رؤية معينة للماضى والحاضر والمستقبل . . ويشكل التاريخ الشخصى ، منذ لحظة التفكير فيه ، نوعا من التفاعل التاريخى المشروط بين شاهد أو مشارك على قيد الحياة وسجلات الماضى المتاحة . . ولذلك فإن السير الذاتية مهمة من حيث إراقتها الضوء على التصور الزمنى المشروط للأحداث الماضية وعلى تأثير الملامح البنيوية الأساسية (من مؤسسات وعمليات اجتماعية . . إلخ) للحظات زمنية معينة على الأفراد وطبيعة استجابتهم لها . كما أن للسير الذاتية قيمة كبيرة فى إظهار كيفية صياغة الأفراد لتطور ذواتهم فى هذا العالم فى كلمات ، ودور التفاعل بين ما تحتفظ به الذاكرة وما تجلبه الظروف الموضوعية إلى تلك الصياغة . وإذا أخذنا فى الاعتبار ضعف الذاكرة الإنسانية المشهور ، فإن فعل السيرة الذاتية باعتباره تاريخا أجدر بالثقة من حيث هو سجل لقدرة الكاتب على إنعاش ذاكرته واستعادة مخزونها أكثر منه تسجيلا لسلوك كاتبها الأصلى وتصوراته »[٢٠] . إن سيرة محمد شكرى الذاتية تقدم لنا هى الأخرى قدرا كبيرا من هذا الجدل التاريخى والاجتماعى المشروط بلحظة تاريخية معينة بين الذات والعالم ، كما تقدم لنا فى الآن نفسه الكثير من إشكاليات جدل الذاكرة الانتقائية وصورة الذات فى العالم ، وعلاقة الكتابة بتصور صاحبها للماضى والحاضر والمستقبل .

فالسيرة الذاتية التى كتبها محمد شكرى تعى ، رغم تلقائيتها الفريدة ، أنها كتابة ، وتطرح على ناقدها من عنوانها ذاته الكثير من إشكاليات السيرة الذاتية من حيث هى كتابة تستهدف تخليق صورة للذات « فى » العالم ، لأن « السيرة عمل بالدرجة الأولى ، كيان مصاغ من الكلمات »[٢١] ينطوى على وعى يتأمل نفسه ويجعلها موضوعه ، وعى يطمح فى كثير من الأحيان إلى طلسمة حقيقة الوجود الفعلى للذات فى جوهرها ، فى مقابل إبراز صورتها المبتغاة . ولولا هذا الوعى الواضح بنصيتها لما طرحت على ناقدها كل إشكاليات الكتابة والتجنيس تلك . بل إن عنوان جزئها الأول ، الذى يبدو للوهلة الأولى كأنه أكثر العناوين الممكنة بعدا عن الكتابة ، هو الآخر جزء من لعبة الكتابة تلك . لأن (الخبز الحافى) ، الذى جعلته عنوانا لجزئها الأول ، هذا الخبز العارى من كل غموس ، ليس رمزا لحياة الفاقة ولتنويعات الشقاء التى عاشها الكاتب/السارد فحسب ، ولكنه ، وهذه من ثنائياته البنائية ، رمز لتعرية عملية الكتابة نفسها حتى النخاع ، وتجريدها من كل « زواقها » القديم وزخرفها المألوف ، أى تحويلها هى الأخرى إلى كتابة قح ، « حافية » بالتعبير المغربى أو « حاف » بالتعبير المصرى . وهو تجريد لا ينأى عن اتباع الأقانيم اللغوية والأدبية المعهودة فحسب ، ولكنه يعتمد علاوة على ذلك انتهاك كل المحرمات ، والزراية بكل مقارع الردع القيمى والأخلاقى . إنها الكتابة التى تطمح إلى أن تكون بسيطة بساطة الخبز ، ومحايدة حياده ، وقادرة على تلخيص الحياة مثله ، ألا نسميه فى مصر « العيش » .

وأهم ما يطرحه هذا النص على ناقده هو أنه استطاع من خلال الاعتماد الكلى على الحسى ، مع أقل القليل من الاستقصاءات التأملية أو التعليقات الفكرية أو الفلسفية ، أن يقدم لنا ما يعجز اللجوء إلى العقلى الإتيان به . لأن منهج النص فى تجنب كل ما هو عقلى وتأملى ، بما فى ذلك أسئلة الكتابة ذاتها ، والتركيز على الإمساك باللحظات المحسوسة المنصرمة ووضعها على الصفحة فى عرامتها ومباشرتها وتدفقها العضوى الحى ، استطاع أن يؤسس لا كتابة الجسد الجديدة فحسب ، وإنما رؤيته العضوية المتفردة للعالم والإنسان . وهى رؤية تحتشد استراتيجيات النص المختلفة من سرد واعتراف

واستخدام للحلم ، وتعدد للغات الحوار لصياغة ملامحها ببساطة متناهية ، وإن لم تخل من عمق مثير . إنها بساطة تسمية الأشياء بمسمياتها الحقيقية المباشرة ، مهما كانت هذه المسميات صادمة ، ولكنها فى صداميتها تلك تنأى بالنص عن كل الاستثارات الشبقية التى تستثيرها فينا كتابات أقل منها صراحة وفضائحية ، بل إننى اعتبر الصراحة والمباشرة هى وسيلة النص للتخلص من كل إثارة أو شبهة للإثارة .

وهناك ، بالإضافة إلى هذه العناصر التى تؤكد دور الموهبة الروائية الواضح فى الكتابة ، هذا الخيط المتصل السارى فى عمق النص بجزأيه . خيط تتوحد فيه على مستوى من مستويات النص دلالات الأحداث المتنافرة والمتباينة : خيط البحث والتحدى ، خيط اختيار المغامرة دائما ، وإعلاء شأن إشباع شغف المعرفة وحب الاستطلاع ، والجرى وراء غواية السؤال الذى لا إجابة سهلة عنه ، والرغبة شبه الانتحارية أحيانا فى التضحية بكل شىء من أجل خبرة جديدة ، ولحظة بكر ، ومعرفة لم تنتهك . وهذا الخيط هو الذى جعل البنية النصية للسيرة معادلا لعملية التحرر من القهر الجسدى ، والحرمان الجنسى ، والفقر الروحى ، والعوز المادى ، والإملاق العقلى ، والمسغبة العاطفية ، والفاقة بكل أشكالها وتنويعاتها . إنها بنية السعى من أجل أن تكون الحياة نفسها بكل فظاظتها وقسوتها وعنفها قيمة تستحق أن تعاش ، وتستحق التضحية من أجلها ، وتحمل المرارات والألم . وقد كان باستطاعة شكرى أن يقدم لنا عمله بوصفه نصا روائيا دون أن ينال هذا التجنيس الأدبى من أى من تفاصيله أو طبيعة تلقيه بما هو عمل روائى . لكن تأكيد النص لهويته المزدوجة تلك التى تمتزج فيها ملامح السيرة الذاتية بخطابها الاعترافى التصريحى ، وانطوائها على شىء من الوثائقية فى تعاملها مع الأحداث والتواريخ ، وفى انطلاقها من التماثل بين صوت السارد وصوت المؤلف ، أو بالأحرى من توحدهما ، بسمات من الخطاب الروائى بحريته التخييلية ، ترهف عمل الذاكرة الانتقائية ، وتحيله من سرد تتراكم فيه الأحداث كما دارت ، إلى إبداع روائى تلعب فيه عمليات الانتقاء والتوليف والتخييل والتجاور بين أزمنة وأحداث متباعدة أدوارا تفوق أدوارها فى السيرة الذاتية التقليدية ، وهى التى تجعل هذه الثنائية البنائية صدى للازدواجية الأكبر التى تربط فى (الخبز الحافى) بلوغ الكاتب سن الرشد بحصول بلاده على استقلالها ، وفى (الشطار) مصالحته مع نفسه بمصالحته مع المدينة واستيعابه لأبعادها الأسطورية المتراكبة . وحتى نكتشف طبيعة هذه البنية الروائية التى توسع أفق هذه السيرة ، وتجعل استراتيجيات السرد فيها ، بكل ما تنطوى عليه من صراحة جارحة ، أحد العناصر الفاعلة فى عملية التحرر الأساسية تلك ، لابد من تناول عالمها فى تطوره عبر الجزأين .

مفردات العالم ولغة العنف الجسدية :

وتبدأ هذه السيرة التى كرست نفسها لتمجيد الحياة بمشهد الموت : الموت العضوى المتمثل فى موت الخال ، والموت الإنسانى الأشمل المتجسد فى المجاعة التى اجتاحت الريف المغربى فى مطالع الأربعينيات . كما تختار لجزئها الأول (الخبز الحافى) هذه الفترة الدالة،فترة بلوغ سن الرشد لأنها فى بعد من أبعادها هى سيرة هذا البحث المضنى عن النضج،وعن الرشاد . وقد تواقت تاريخ بلوغ محمد شكرى سن الرشد (١٩٣٥ - ١٩٥٦) مع تاريخ بلوغ بلاده غايتها بالاستقلال ، وهو أيضا المعادل الشعبى أو القومى لسن الرشد . وهنا تبدأ آليات الانتقاء الروائى فى الإعراب عن نفسها،حيث استطاعت السيرة أن تبلور لها فضاءها الخاص المتقطع بعناية من زمن تاريخى محدد وفضاء اجتماعى وثقافى معين (بالمعنى الأنثروبولوجى العريض للثقافة) . إنه الفضاء الاجتماعى المقموع والمهمش والمسكوت عنه ، وفى أكثر الأزمنة ملاءمة له : زمن الاستعمار والانتهاك وهو يقترب من نهايته فتكشف شراسته عن أبشع وجوهها من ناحية ، بينما تتراخى قبضة سلطته الغاشمة منذرة بنهايته من ناحية أخرى . ولذلك فإن احتفال النص ، وخاصة فى جزئه الأول ، بتقديم شتى أشكال العنف الجسدى ، بل البدء ببلوغ الذروة فيه حينما يقدم لنا فى الفصل الأول منه مشهد قتل الأب لأخيه الأصغر عبد القادر ، وهو مشهد مروى من منظور الراوى الطفل الذى يرى فى هجمة الأب الشرسة على الأخ الطفل ولى عنقه خطرا يتهدده هو الآخر بغائلة موت مماثل ، رغم تطمين الأم له .

هذا الموت ظل ماثلا فى خيال الطفل واقعا لا فكاك منه ، كلما حاول الهرب منه ازداد شعوره بالعجز عن الإفلات كلية من

شبحه . ويزداد وقع هذا الموت الرازح تأثيرا عندما يقدم لنا النص هذا المشهد الافتتاحى الفظيع من خلال قص متجرد كلية من العواطفية Sentimentality ، لا أثر فيه للرومانسية أو الانفعال . سرد يقدم ذؤ ابات الأحداث الصادمة بهدوء كأنه يقدم أمرا عاديا لا غرابة فيه . صحيح أن هذا المشهد الذى استقر فى وعى الراوى منذ طفولته الباكرة ، إذ وقع وهو فى السابعة من عمره ، قد حال دون تلمس أى عذر للأب ، وخلق بينه والابن/الراوى حاجزا لن يزول حتى بعد وفاته ، إلا أنه يقدم لنا من البداية وقوع النص كله فى قبضة الموت . لا الموت الطبيعى الذى يتمثل فى موت الخال من المجاعة ، ولكن الموت القسرى العنيف الذى يرتبط بقسوة الأب وشراسته . فالأخ الأصغر الذى اعتاد ألا يبكى دفعه الجوع إلى البكاء،فما كان من الأب الذى أشبع الراوى ركلا حتى بال فى ثيابه إلا أن لوى عنقه حتى تدفق الدم من فمه ومات على الفور . ولأترك شكرى يقدم لنا المشهد بنفسه : « أخى يبكى . يتلوى ألما . يبكى الخبز . يصغرنى . أبكى معه . أراه يمشى إليه . الوحش يمشى إليه . الجنون فى عينيه . يداه أخطبوط . لا أحد يقدر أن يمنعه . أستغيث فى خيالى . وحش ! مجنون ! امنعوه ! يلوى اللعين عنقه بعنف . أخى يتلوى . الدم يتدفق من فمه . أهرب خارج بيتنا تاركا إياه يسكت أمى باللكم والرفس »[٢٢] .

هذا الهرب خارج البيت ، الهرب من العنف ، ومن الأب ، ومن الموت ، هو موضوع السيرة كله ، وهو مدار رغبتها الملحة فى التحرر من القهر الميتافيزيقى (الموت) والاجتماعى (الفقر المادى والمعنوى) والعضوى (الانتهاك الجسدى) ، والمعنوى (الافتقار إلى حرية صياغة مستقبله) الذى لن ينتهى الراوى منه حتى يحقق مصالحته الخاصة مع ذاته ومع المكان ، ويوثق عرى علاقته الحميمية بهما معا فى قصيدة « طنجة » التى تنتهى بها (الشطار) . غير أن الهرب من العنف ، فى هذا العالم الذى تخلى فيه الأب عن دوره التقليدى فى الحماية ، وأصبح هو مصدر الخطر والتهديد والموت ، هو فى حد ذاته نوع من تجربة العنف بكل فصولها . عنف الهجرة من الريف وانقلاع الجذور ، وعنف التشرد فى المدينة المعادية التى يدعه فضاؤها باستمرار ، وعنف الأسئلة التى لا جواب عليها : « لماذا نهجر نحن الريف ويبقى آخرون فى بلادهم ؟ يدخل أبى السجن ، تبيع أمى الخضر ، تاركة إياى وحدى جائعا ويبقى هذا الرجل مع زوجته فى منزلهما ؟ لماذا لا نملك ما يملكه غيرنا ؟ » (ص ٢١) ، وعنف الاستغلال الذى لا سبيل أمامه للتغلب عليه إلا بالسرقة التى يعتبرها « حلالا مع أولاد الحرام » (ص ٣٠) ، وعنف التشرد بلا مكان يأويه فى المدينة القاسية .

وأخذت كل صنوف العنف والاستغلال والقسوة توقظ شهواته نحو كل ما هو جسدى منذ فترة مبكرة من حياته . وتصبح صبوات الجسد هى الأخرى من تجليات العنف الذى يعصف بالحرمان بكل أمل فى التحقيق . لكن بنية النص، بثنائيتها القادرة على الكشف عن بعد جديد فى كل تجل من تجليات العنف المختلفة،تحيل هذا العنف الجسدى إلى مصدر من مصادر التواصل الإنسانى من ناحية ، وتأسيس الكتابة الجديدة من ناحية أخرى . إن النص فى تصويره ممارسات الراوى للجنس يحرص على تخليص الجنس من هالاته الشبقية ، وتحريره ، بعد أن فصله عن الحب والعواطف ، من كل الأوهام الانفعالية ، ليتحول إلى فعل جسدى عضوى ، وليصبح سرد هذا الفعل فى تفاصيله المملة نوعا من طقس تجريده من كل الهالات التى أحاطته بها مقارع التحريم ، واستثمرت نواهيها كتابات الإثارة والتهييج . فالكتابة التى تسمى الأشياء بمسمياتها المباشرة ، وتتعفف عن لعبة التلميح والإثارة ودغدغة الحواس ، ليست هى بأى حال من الأحوال التى تثير الشبق أو تهيج المشاعر ، وإنما تحيل موضوع الجنس المثير عادة فى كتابة الحذلقة السردية التقليدية إلى عملية من عمليات اكتشاف الذات وتعرف طبيعة الجسد بطريقة عضوية . لأن اللغة الجنسية الصراح فى هذه السيرة الذاتية تؤكد أن إشباع الشهوة العضوية من خلال العنف والاحتيال أمر لا يقل أهمية عن إشباع حاجات الجسد الأخرى من أكل ونوم وشراب . وإذا كان من المبرر أن يحتال الجائع للحصول على الطعام ، فإنه من المبرر كذلك أن يحتال لإشباع حاجاته العضوية الأخرى . ووصف المواقعات الجنسية بنوع من البرودة والحياد الخالى من الإثارة لا يستهدف التهوين من شأن الجنس ، وإنما على العكس ، وضعه على قدم المساواة مع

حاجات الجسد الضرورية الأخرى التى تمنعه المصادرة على جوهريتها من إدخالها فى لعبة التهييج والإثارة . وهذا المنهج السردى المتميز لا يعيد تأسيس الجنس على سلم أولويات مغايرة فحسب ، وإنما يكشف عن وجود مجموعة من الأواصر العميقة بين أبناء هذا العالم الهامشى المهيض لا تكشف عن نفسها إلا من خلال علاقات الجنس السوية منها والشاذة . كما أن الشذوذ الجنسى الذى تصوره بعض أحداث هذه السيرة ليس إلا أحد أشكال انتهاك الإنسان واستغلال حاجته إلى الأكل والطعام وحتى الجنس .

هذا المنهج السردى نفسه هو الذى يجرد العنف والبؤس والفاقة من كل أثر للرومانسية الانفعالية الزاعقة ويحيلها إلى واقع مجسد قاس ، فى صلابته وشراسته قدر كبير من الموضوعية والجمال . إنه يصف تشرده بلا أدنى أثر للانفعالية :

« فى فصل الشتاء تعودت أن أنام فى ركن مخبزة . أكور نفسى كالقنفذ . ألصق ظهرى إلى جدار الفرن الساخن . حين أفيق فى الليل لأغير وضعى أو لأبول ، أجد فوقى قططا تنام . أحيانا استعذب شخيرها الخفيف الذى يشبه هدير معمل بعيد » (ص ٧٢) .

فهذا الوصف الذى ينزل فيه البؤس الإنسان إلى مرتبة الحيوان ، يرتفع بالمشهد من خلال تخليصه من أى زعيق ، ومؤاخاته بين الذات الراوية والقطط التى تبحث مثلها فى هذا البرد القارس عن مكان دافىء يقيها قر الشتاء ، إلى أفق جديد يعيد رؤية الأشياء بحياد وموضوعية ودونما تصنع أو افتعال . وهو نفسه التى يقوده إلى اكتشاف معنى جدى فى الموت حينما ينقذه صبى من حملة الشرطة للقبض على المتشردين ويصحبه إلى النوم بأمان فى مقبرة بوعريقة (ص ٩٧) ، ويذهب إليها من تلقاء نفسه فى الليلة التالية فيهاله ما بها من أمان . « إن المقبرة هى المكان الوحيد الذى يمكن للواجد أن يدخله من بابه فى أية ساعة يشاء ، نهارا أو ليلا ، دون أن يطلب أحد إذنا بالدخول » (ص ١٠٨) ،ولم لا وقد سدت فى وجهه كل أبواب الحياة ولم يبق أمامه إلا باب الموت/الحياة . « إن الموتى لا يتاجرون ، لا يخافون ، لا يحزنون ولا يتخاصمون . كل ميت فى مكانه . حين يتهدم قبره يدفنون مكانه ميتا آخر . إذا كان العالم قديما فإن الأرض كلها قبور . . كان على حق ذلك الغلام : ليس هناك مكان أكثر أمانا من المقبرة . أعتقد أن الناس يحترمون أنفسهم أمواتا أكثر مما يحترمون أنفسهم أحياء » (ص ١٠٨/١٠٩) .

سن الرشد والتحرر من القهر المادى :

لكن فضاء (الخبز الحافى) الاجتماعى الواقعى المكتظ بشخصيات القاع ، وزمنها الذاتى الذى تحكمه رحلة الراوى مع النضج الجسدى ، والإدراك الحسى ، والتطور العقلى ، يرافقه فضاء سياسى وزمان قومى أوسع ، ينطوى على الكثير من أحداث المغرب التاريخية ، من مجاعات الريف فى مطالع الأربعينيات ، وأفواج المهاجرين من البوادى والجبال ، ومن مظاهرات عام ١٩٥٢ فى ذكرى ٣٠ مارس الذى أعلنت فيه الحماية على المغرب عام ١٩١٢ ، وبداية هجرة أفواج من اليهود المغاربة إلى فلسطين المحتلة ،واستقدام الجنود السنغاليين لقمع حرب التحرير فى الجزائر ، وصولا إلى انتهائها بإعلانين لا يقل أيها أهمية عن الآخر : أولهما هو إعلان استقلال المغرب ، وثانيهما هو بلوغ الذات الراوية سن الرشد ، وإعلانه عن عزمه على التعلم ، واتخاذه أولى خطوات التحرر من القهر المعنوى الذى ستقدم لنا (الشطار) فصوله ، بعد أن جسدت لنا جل أحداث (الخبز الحافى) تفاصيل هروبه من القهر المادى وطبيعة تحرره منه . وقد زاوجت بين الإعلانين لأن للإعلان الثانى ، رغم أنه من شئون الذات الراوية الخاصة ، بعده الاجتماعى والتاريخى الأوسع الذى يعرب عن فرصة أبناء القاع الاجتماعى الجديدة ، أو على الأقل حلمهم بأن الاستقلال يعد بمستقبل أفضل لهم ، ويفتح أمامهم فرصا لم تخطر على البال من قبل أن بإمكانهم الحصول عليها .

ورغم أن بنية السيرة الذاتية الروائية أتاحت هذا التزاوج الحميم بين الذاتى والقومى،فإن السيرة تستهدف بالدرجة الأولى تفاصيل عملية تحرر الذات من القهر المادى ، بينما تهفو روائيتها إلى توسيع أفق هذا التحرر ليشمل الوطن كله ، وتتغيا شطاريتها إنصاف أبناء القاع الاجتماعى من الشطار والصعاليك . وقد بدأ التحرر من القهر المادى حقيقة يوم هجم

عليه أبوه فى السوق الجديد ، فخلصه منه رفيقاه عبد السلام والسبتاوى وأشبعاه ضربا حتى أدمياه « رأيته يغطى وجهه بيديه والدم يسيل من بين أصابعه بغزارة . وقفت بعيدا أنتظر نهاية المشهد . تمنيت لو أنى أشاركهما فى ضربه . لو كان فى مكان خال من الناس لشاركتهما . كان عزاء لى أن أراه يضرب على مرأى منى حتى يسيل دمه كما سال دمى كلما ضربنى » (ص ٧٥) . ولما يكتشف رفيقاه بعد المعرفة أنه أبوه ويبديان شيئا من الدهشة يؤكد لهما « إنه يستحق أكثر مما فعلتماه له . إنه كلب » (ص ٧٦) . وحينما يدخل مقبرة بوعريقة لكى ينام فيها بعد هروبه من الشرطة ، تتداعى فى ذهنه الأفكار « دخلنا عالم الصمت الأبدى . فكرت : هنا مدفون أخى عبد القادر . حين يموت أبى سأزور قبره لكى ابول عليه . إن قبره لن يصلح إلا لمرحاض » (ص ٩٨) . وقد كان هذا الحادث بداية المواجهة مع الأب والسلطة معا ، فقد كان ضرب الأب أمامه هو المقدمة التى جاءت بعدها مواجهته مع الشرطة التى كانت تبحث عن رفيقه ، ثم مشاهدته لفظائع السلطة الغاشمة إبان مظاهرات مارس ١٩٥٢ ، ثم تحديه لها باشتراكه فى عملية التهريب مع القندوسى . والواقع أن كل هذه المواجهات مع السلطة هى فى بعد من أبعادها مواجهات مع الأب الذى اختدمت كراهيته له على مر السنين ، واستحالت هذه الكراهية الصامتة بعد حادث السوق الجديد إلى معركة لم تتوقف فصولها إلا فى (الشطار) ، وبعد أن انقلبت الأدوار ، وأصبح باستطاعة الراوى أن يفرض إرادته على الأب ، بعد أن هدده بيد الهاون وأمره بالكف عن ضرب أمه . بل إنه يمهد للإجهاز عليه كلية منذ الصفحات الأولى فى (الشطار) حينما يعلن موته قبل ٢٣ سنة من وقوع هذا الموت فى صيف ١٩٧٩ .

وليس من قبيل الصدفة أن يشعر الراوى أثناء اشتراكه فى عملية التهريب مع القندوسى أن هذا العمل هو « أفضل من أى عمل آخر كنت أقوم به من قبل . إنها مغامرة تجعلنى أشعر برجولتى وأنا فى السابعة عشرة من عمرى . إن مرحلة جديدة من حياتى تبدأ فى هذا الصباح الباكر » (ص ١٥٦) . لأن هذا العمل كان أول أشكال تحدى السلطة التى كرهها منذ كره الأب فى مطالع الصبا . فليس باستطاعة الذات الراوية أن تتحقق فى هذا العالم القاسى الغريب إلا إذا تحررت من قهر السلطة القاتلة وتمردت عليها : السلطة الأبوية التى قتلت أخاه الطفل ، والسلطة الاستعمارية التى حصد رصاصها عشرات المغاربة فى الذكرى الأربعين لإعلان الحماية . هذه السلطة التى تمارس العنف والإرهاب لم يكن أمام الذات الراوية المتطلعة للتحرر من سبيل إلا بمواجهة عنفها بالعنف المضاد . لكن هذا النوع من العمل سرعان ما تبخر بموت أحد المهربين واعتقال الآخر . وبدأت محاولات كسب لقمة العيش تفجر الصراع بين المسحوقين أنفسهم ، وتفتح عينى الراوى على أبعاد جديدة من القهر لم يكن قد خبرها من قبل ، ولا تنفع معها القوة العضلية التى علمته شوارع المدن أنها ملاذه الأول والأخير ، والتى كفلت له حرية الحركة حتى الآن . فقد بدأ يعرف ما تنطوى عليه الصفحات المطبوعة من عوالم ساحرة ، وما يعنيه العجز عن القراءة من قهر وإحباط . وينتهى الجزء الأول من هذه السيرة بعزم الراوى على قهر هذه العقبة الجديدة ، وبطقس وداعه طنجة للتوجه إلى العرائش والانضمام إلى أول مدرسة فى حياته بعد أن جاوز العشرين ، وأثبت بقراره ذاك أنه بلغ سن الرشد بحق ، وشارف مدارج الوعى لضرورة أن يقهر منبع كل أشكال القهر والإحباط ، وهو الجهل ، وأن يتعلم .

البداية المغايرة ووعى النص :

وإذا كانت (الخبز الحافى) قد بدأت بالموت الميتافيزيقى والاجتماعى معا ، فإن (الشطار) تبدأ بداية مناقضة تماما ، لأنها تبدأ بالميلاد المعنوى المتجسد فى الوصول إلى أرض جديدة وبدء تجربة جديدة . الوصول إلى العرائش ، أو بالأحرى إلى بر النجاة والأمان ، إلى النبع الذى سيستقى منه أولى قطرات المعرفة التى سيظل ينهل من بحارها على مد النص دون ارتواء . وهذا التباين بين البدايتين هو مدخلنا إلى التغيير الذى انتاب البنية النصية والعالم الذى تقدمه معا . لأنه إذا كانت عملية الهروب المستمرة قد صبغت الجزء الجزء الأول بقدر كبير من التنوع فى التجارب والحركة الدائمة فى المكان والزمان ، والانتقال من شخصية إلى أخرى إلى الحد الذى تأكدت معه عرضية الإنسان ، فإن الاستقرار فى مكان واحد من أجل التعلم فى (الشطار) أحال الهرب من أشكال القهر والقمع إلى نوع من البحث عن الذات واكتشاف إمكانياتها . وجعل الشخصيات التى اكتسبت درجة أكبر من الرسوخ والاستمرارية

من علامات الفضاء الجديد ورواسيه ، واستبعد مسألة الثنائية الواضحة في بنية الجزء الأول من هذه السيرة ، وبدأت بدلا منها عملية الإحلال في المكان والحلول الكلي فيه ، أي انصهار الثنائية في وحدة كلية تحل فيها المعرفة في الفضاء ، وينوب فيها الحنين إلى المكان والشعور بالألفة فيه عن ذلك الذعر الباطني الذي جعل الهرب المستمر هو جوهر الحالة الوجودية في (الخبز الحافي) .

لقد اتسمت سيرة محمد شكرى فى (الخبز الحافى) بأنها كما يقول سارتر فى وصفه لجان جينيه سيرة « طفل طرد من طفولته »[٢٣] ، عاش طفولته الخالية من الطفولة ، دون أن يتمكن من نسيان تلك الطفولة المفقودة التى لم يعشها قط . لكن المهم كما يقول سارتر عن جينيه « أنه عاش واستمر يعيش هذه الفترة من حياته كأنها لم تستغرق إلا لحظة » . وحينما نقول لحظة ، فإننا نعنى بذلك لحظة قدرية جاسمة fatal instant ، اللحظة التى تنطوى على الاستيعاب المتبادل والمتناقض لكل ما سبقها ولكل ما سيعقبها . لأن الإنسان ما يزال بالفعل كل ما كف عن أن يكونه ، وكل ما سوف يكونه فى قابل الأيام فى الوقت نفسه ، لأن الإنسان يعيش موته ويموت حياته ، يشعر أن ذاته ستكون ذاته الحميمية الخاصة وستكون آخر معا . إن الأبدية موجودة فى ذرة الاستمرارية تلك . وفى قلب اللحظة المترعة بالحياة فى اكتمالها ، يشعر الإنسان بهاجس أنه سيحيا بالكاد ، وبالخوف من المستقبل . وهذا هو وقت القلق وزمن البطولة فى الوقت نفسه . وقت اللذة والدمار »[٢٤] . هذه اللحظة القدرية الجاسمة المتوهجة بكل تلك المتناقضات هى لحظة الحياة الممتدة على مدى أربعة عشر عاما فى (الخبز الحافى) ، وطفولتها المسفوحة هى الطفولة التى تسعى (الشطار) إلى استعادتها . لكنها لا تستعيدها هنا إلا بعد أن تبدأ عملية تحررها من القهر ، فليس ثمة طفولة مع القهر . فمع بداية التعلم ، وهو الخطوة الحقيقية نحو التحرر من القهر ، تحاول (الشطار) أن تستعيد تلك الطفولة المسفوحة التى لم يبدأ فى تعرف ملامحها الأولى إلا وهو فى مقتبل الشباب ، أن تستعيد البراءة المستحيلة بعد أن قضت خشونة الطفولة التى عاشها فى طراد مستمر من المجتمع ومن الأب على كل براءته .

يقول محمد شكرى فى مقدمته للطبعة العربية لـ (الخبز الحافى) « لقد علمتنى الحياة أن أنتظر . أن أعى لعبة الزمن بدون أن أتنازل عن عمق ما استحصدته : قل كلمتك قبل أن تموت فإنها ستعرف حتما طريقها . لا يهم ما ستؤول إليه . الأهم هو أن تشعل عاطفة أو حزنا أو نزوة غافية . . أن تشعل لهيبا فى المناطق اليباب الموات » (ص ٨) . وهذه الكلمات، التى كتبها بعد الانتهاء من الجزء الأول من سيرته بعشرة أعوام ، هى أفضل مدخل إلى تناول الجزء الثانى من هذه السيرة الذى كتب بعد عشرة أعوام أخر . لأن (الشطار) هى ثمرة هذا الانتظار الطويل الذى لم يتنازل فيه عما استحصده . فقد انتظر الكاتب طويلا دون أن يتنازل عن كشوفه ورؤاه ، ولذلك فإن ثمار الانتظار سرعان ما أخذت تتساقط بين يديه . لأنه يرى لغة الأدب العربى المعاصر تسير صوب المناطق التى استشرفها . وتقطع تجاربه خطوات فساحاقى الطريق الذى سار فيه بجرأة وحده قبل عشرين عاما . ولذلك فإن الانتظار/الجلد/المعاناة الذى كان موضوع الجزء الأول من هذه السيرة ، سرعان ما أفسح الطريق أمام نوع جديد من الانطلاق الواثق من قصيده برغم كل ما يواجهه من عقبات وما يعانيه من عثرات .

وتبدأ (الشطار) التى رقت فيها الكتابة وشفت وازدادت تركيزا بفصل بعنوان « زهرة دون رائحة » ، وعنونة الفصول من سنن هذا النص الجديدة ، لأن (الخبز الحافى) اكتفت بترقيمها دون عنونتها . والعنونة هى أولى سمات هذا الاستقرار الجديد على الصعيد النصى ، وعلى صعيد الفعل معا . فقد أصبح للراوى مستقر وعنوان ثابت بعدما عاش كل مرحلة (الخبز الحافى) دونما مقر . فقد أخذ النص يعى نصيته بطريقة أبرز من تلك التى تبدت بها تلك النصية فى الجزء الأول الذى كانت فيه الكتابة معايشة وحلولا محل الواقع وفيه قبل أى شيىء آخر . ولا غرو فـ (الشطار) هى سيرة الرحلة صوب الكتابة والقراءة والتعبير عن النفس بالكلمات . ومن هنا كثر فيها الحديث عن هموم الكتابة وترصعت صفحاتها بالقصائد . لأنه إذا كانت (الخبز الحافى) تقدم لنا الإنسان الطالع من القاع الاجتماعى ، فإن (الشطار) تقدم لنا سيرة الكاتب مع

الكتابة ، ومع التجربة المعرفية كلها . بل إن عنوان هذا الفصل الأول نفسه هو مدخلنا إلى إحدى استراتيجيات هذا النص الجديد وهى الولع بالصور الاستعارية .

فالعنوان نفسه استعارة للراوى تومىء إلى تبرعم وعيه ، ولكن دون تحققه بعد . إنه زهرة فى ريعان شبابها ، لكنه زهرة بلا رائحة ، لأنها زهرة بلا معرفة . وهى زهرة تعى ميلادها الجديد ، حيث يبدأ النص بنزول الراوى من رحم الحافلة إلى ساحة العرائش حيث واجه منذ اللحظة الأولى رديفه وصورة ماضية المتمثل فى هذا الطفل المتسخ الذى كانه ، ولكنه انفصل الآن عنه بطريقة تسمح له بالكتابة عنه من مسافة محايدة ولكنها حانية : « قدام الحافلة التى نزلت منها ، اقترب منى طفل متسخ ، حافى القدمين ، فى حوالى العاشرة من عمره »[٢٥] . وإذا كانت هذه البداية تقدم لنا صورة ماضية فى مرآة الطفل ، فإن ذهابه إلى مقهى السى عبد الله وعالمها الغاص بلاعبى الورق وبائع الكيف الكهل الذى ذكره بعفيونة بائع الكيف فى قهوة السى موح فى طنجة ، والسى عبد الله نفسه الذى لا يختلف كثيرا عن صاحب المقهى الذى عمل به فى صباه فى تطوان ، يؤكد أن الواقع الجديد ينطوى فى حناياه على صورة للواقع الذى تركه خلفه فى طنجة . لكن جدة الصورة واختلافها يتأكدان لا بالتغير الكبير الذى انتاب الراوى والرؤية معا فحسب ، ولكن بذلك الحنين الجارف إلى طنجة وليلها المغربى وصيدها البحرى . بل إن انتهاء هذا الفصل ، بعد الامتحانات العديدة التى تعرض لها فى المدرسة لتقرير التحاقه بها ، بحكاية الأم التى انتحر ابنها من فوق صخور ميناء طنجة ، وبمشهد البئر التى صادفها فى طريق العودة من المدرسة بعد الامتحان وألقى فيها حجرا يختبر به عمقها ، واستهواه العمق واحتمال السقوط المدوخ ، يؤكد لنا أنه يعى وجود الموت الرازح وقدرة السقوط المغوية على جذب من لا يتشبثون بقوة بأمل الصعود . لذلك يؤكد لنا أن « صوت السقوط يجذبنى إليه بسحر قوى وأنا أقاومه » .

والوعى بمقاومة السقوط هذا هو الذى يجعل (الشطار) تجربة التخلص مما يسميه سارتر باللعنه الوجودية Ontologic-al curse بالمعنى الشامل لمصطلح الوجود وليس بالمعنى الفلسفى المحدود الذى يربطه بفلسفة سارتر الوجودية . إنها اللعنة التى يعيشها الراوى بسبب وجوده ذاته كأنها رديف هذا الوجود . وهى التى تجعل « الإهانة دائمة ومتجددة أبدا . لأنها ليست على لسان هذا الشخص أو ذاك ، صريحة وبينة ، بل على كل شفة تنطق باسمى . إنها قابعة فى الكينونة نفسها ، فى وجودى ذاته ، وأجدها فى كل العيون التى تنظر إلى ، وفى كل القلوب التى تتعامل معى . إنها تسرى فى دمى ، وقد دونت على محياى بحروف من نار . أنها تصحبنى أينما حللت على الدوام ، فى هذا العام وفى العالم الآخر . إنها نفسى »[٢٦] . مثل هذه اللعنة الوجودية التى تنطبع بحروف من نار فى الروح لا يستطيع صاحبها أن يتخلص منها بسهولة ، خاصة إذا كان فى اللحظة ذاتها هو الماضى والحاضر والمستقبل . غير أن هناك قوة وحيدة تستطيع أن تخلص صاحبها من نيرها وهى قوة الفن وقدرته . وهذا ما استطاعت كتابة (الخبز الحافى) أن تفعله إلى حد كبير ، كأن فعل الكتابة هو نفسه فعل طرد هذه اللعنة الشريرة بفضل رقى الكتابة وتعاويذها .

التنويعات المعرفية على فضاء التجربة :

ووعى الراوى فى مطلع (الشطار) بأن صوت السقوط يجذبه إليه من قاع هذا البئر السحيق ، إشارة إلى أن هذه اللعنة الوجودية لا تزال تطارده ، ولا تزال بعض تجلياتها المراوغة تطل عليه فى واقعه الجديد الذى تستهدف رحلته فيه التخلص كلية من سيطرة هذه اللعنة عليه ، وتحكمها فيه . لذلك فإن انعكاس صورة الماضى على مرايا الواقع الجديد فى الفصل الأول ، وتأسيس علاقة التماثل والتباين ، سرعان ما يدخل بنا مع الفصل الثانى « حين يفر السادة يموت العبيد » إلى خرائط عالم (الشطار) الجديدة والمغايرة . عالم لا يقتصر فيه الوعى على الراوى الذى جاء بعد أن بلغ سن الرشد يبحث عن المعرفة ، ولكنه امتد إلى الجماهير التى تصرخ فى ساحة إسبانيا مطالبة بسقوط الباشا والخونة . وترد بعنفها المؤيد بعنفوان الاستقلال الجديد على كل عنف الماضى الاستعمارى الكثيب وتنتقم من شراسته . إنه عنف مترع بالأخطاء ككل عنف عفوى ، يروح العبيد ضحيته بينما يتمتع السادة بالفرار ، ولكنه يكشف عن بدايات الوعى وبدايات القدرة على تغيير الواقع ، وعن أنه ليس عنفا ميتافيزيقيا قدريا عبثيا كما كان الحال فى

(الخبز الحافى) ، ولكنه عنف معقلن إلى حد ما . اكتسب أبعادا اجتماعية واقتصادية وسياسية ، وأصبح خطوة على طريق الوعى . لذلك كان طبيعيا أن يكون عنوان الفصل التالى له هو « أول درس » وهو درس يشى بذكاء الراوى المتميز وبقدرته على أن يتعلم منذ اليوم الأول أهم دروس العملية التعليمية برمتها ، وهو جماعيتها وشموليتها وتعاونيتها . « منذ تلك اللحظة صرت أتعلم من التلاميذ أكثر مما أتعلم من المعلمين » . كما أن مسيرته التعليمية بعده تضع عنف بدايات الاستقلال العفوى وفوضاه الشعبية تلك ، فى مواجهة سعى الراوى المنظم لتحقيق استقلاله الشخصى والمعرفى معا ، وتوطيد سلامه الذاتى مع المكان ، واستيعاب العالم ، وإعادة إنتاجه فى صيغ جديدة .

فى الفصول الثلاثة التالية تتفتح بعض جوانب العرائش للراوى وتقدم له تنويعات أخرى على شخصيات القاع الاجتماعى التى عرفها فى حياته السابقة ، كأنما يجذبه الماضى باستمرار إلى دائرته المغوية ليختبر مدى قدرته على مقاومة السقوط فيه من جديد . لكن رغم تماثل التنويعات فإن تجربة التحصيل المعرفى تلف كل شىء فى مناخها المحفز للوعى ، وتكسب التفاصيل القديمة دلالات جديدة ومغايرة . فلم يعد الراوى هذا الإنسان العفوى الذى يستجيب للمواقف بجسده وانفعالاته ، وإنما بدأ كل شيء يمر عبر عقل يقظ يستشرف عواقب الأمور . فعندما ضربه المدرس حتى أدمى أذنه لم يستجب للموقف بالعنف الجسدى المضاد كما فعل أكثر من مرة فى (الخبز الحافى) ، ولكن بإعادة وزن الأمور وتقدير عواقبها : « لمست أذنى الدامية . استنكار فى نظرات رفقائى . تآزروا معى صاغرين . فكرت أن أنهض وأرتمى عليه . أن أتناطح معه كما كنت أفعل فى تطوان أو طنجة فى المشاجرات حتى ولو انهزمت . أن نتعارك حتى يخور أحدنا . أن أحاول عض أذنه الحمارية حتى أبترها وأبصقها فى وجهه . لكن سيكون آخر يوم لى فى المدرسة . سأترك أذن الحمار لأسنان الحمير » .

وينطوى هذا القرار الأخير على مجموعة من الدلالات الهامة ، أقلها أنه (عندما لجأ إلى تلك الصورة الاستعارية برنتها التهكمية عن أذن الحمار وأسنان الحمير) قد حاول التهوين من شأن الموقف كله والسخرية منه ، وهى سخرية تنطوى على قدرته الواضحة على رؤية الموقف من الخارج رغم مشاركته فيه ، وهى درجة هامة من درجات الوعى . وأهمها أنه قد حكم على حياته الماضية كلها بأنها حياة حمير ، وجسّد بهذا الحكم انفصاله النهائى عنها وعن منطقها القاصر الأرعن ، وأنه يعى أن كبح جماح ردود الفعل العضوية هو الثمن الفادح الذى لابد أن يدفعه لتمرين العقل ، ومواصلة التحصيل . فقد أصبح التعليم غاية تستحق التضحية من أجلها بكل نفيس ، بما فى ذلك ردود الفعل المباشرة قصيرة النظر . ألم يخبرنا بأنه يشترى « السجائر الشقراء » للكسيح المتفوق فى الرياضيات ليعلمه فنونها ، بينما يكتفى هو نفسه بتدخين الأعقاب التى يجمعها من الطريق . هذا الإيثار من أجل العلم وتحمل الكثير من المصاعب هو الذى يكسب رحلته مع المعرفة مذاقها الفريد ، ويجعلها معركة مع الإرادة ضد كل ما علمته إياه تجربة السنوات الأولى فى حياته من أثرة وأنانية .

هذا الوعى الجديد الذى بدأت بواكيره فى نهاية (الخبز الحافى) ، وتجلت ملامحه فى (الشطار)،هو الذى يمكنه من التعامل مع بقايا عالمه القديم من منطلق جديد ، ودونما خوف من السقوط . « لم يكن لى مكان قار أنام فيه . كنت أتبع خطى السكارى والحشاشين وطوافى الليل . أجد لى دائما مكانا بينهم . لقد كانت لنا الذكريات نفسها واللغة نفسها . لنا عالمنا ليلا ونهارا . فى لعنتنا الجميلة . إن السكارى والحشاشين وطوافى الليل يتشابهون ويتآزرون أينما كانوا . فى أى زمان ومكان . إنهم يرفضون الدخيل عليهم والوسيط إذا لم يعتنق لعنتهم ! » . هذه اللعنة الجميلة التى يستطيع الراوى أن يتحدث عنها بحرية تنطوى على نوع من الخلاص من اللعنة الوجودية التى لاحقته طوال فصول (الخبز الحافى) دون أن يستطيع حتى الحديث عنها أو الوعى بشروطها . إنه يختارها هنا بحرية ، والاختيار نفسه نوع من التحرر من أسرها . ولذلك فإنه يصفها بأنها « لعنة جميلة » لأنه يختار التعامل معها بوعى الحرية ، وثقة السيطرة على كل شروطها . وهو الوعى نفسه الذى يتيح له أن يتحدث عن علاقته بأصحاب هذه اللعنة بصيغة الفعل الماضى « لقد كانت لنا الذكريات واللغة نفسها » التى ينطوى تعزيز انصرامها بلام التأكيد وقد التوكيدية على

إلغاء فاعليتها فى الحاضر . وينبع اعتناقه الإرادى لها من وعى برفض هذا العالم للدخلاء عليه ، ومن هنا فإنه ليس اعتناقا تطوعيا فحسب ، ولكنه اعتناق موقوت كذلك .

وكان لابد من تأكيد هذا التحرر من اللعنة الوجودية القديمة قبل العودة من جديد إلى طنجة « لعينتى مهما جفا كلانا الآخر » بعد أن أنجز مرحلة ، ونجح فى امتحان الالتحاق بالتعليم الثانوى ، لأنه يمارس فى طنجة الكثير من الأعمال التى تنتمى من حيث مظهرها إلى ممارسات الماضى ، ولكنها تختلف من حيث الوقع والمخبر . التجارة فى بيع الساعات الزائفة فى الميناء ، أو التردد على دور البغاء ، أو مصاحبة بعض رموز الماضى ، وغير ذلك من التجارب القديمة التى تصب الآن فى مجرى جديد هو مجرى « عناد الحب القاسى مثل خبز الفقراء » . فتجربة هذا العناد الجديد الذى لوعته به « كنزة » من تجارب الحب الرقيقة والجديدة على عالم هذه السيرة الذاتية . وهى تجربة يؤكد مسارها المتفرد أن الراوى قد بلغ درجة من النضج تسمو بالحب فوق الرغبة الطارئة، وأنه وقد تحرر من حاجة الجسد الأساسية البسيطة بدأ يبحث عن إشباع حاجات عاطفية وروحية أعمق ، وخاصة حينما يعرف أن « كنزة » تبحث هى الأخرى عن حب حقيقى . ولذلك ما إن تتاح له فرصة الانفراد بكنزة فى إحدى الليالى ، بعد أن عادت إلى الفندق مخمورة ، حتى يترفع عن انتهاز تلك الفرصة ، ويعاملها بطريقة لا تنم عن احترامه لها فحسب ، وإنما تشى كذلك باحترامه العميق لنفسه ولإنسانيته .

وتبدأ بعد ذلك عملية المراوحة المكانية فى النص بين طنجة وغيرها من فضاءات التعليم والعمل من العرائش إلى تطوان وغيرها ، وتبدأ أيضا عملية اكتشاف جوانب جديدة أخرى من جوانب حياة هذه المدينة المغوية . فإذا كانت طنجة فى الماضى هى فضاء إشباع حاجات الجسد الذى طالما عانى من الحرمان ، فقد بدأت تكشف عن قدرتها على إشباع حاجات الروح . وبدأ القلب يهفو فيها إلى الحب الحسى لا العاطفى ، فلا تنس أننا فى طنجة ! وما أدراك ما طنجة ! وأن الراوى يقر بأنه لا يعرف ما « الحب الحقيقى » . اشترى بعض كتب المنفلوطى وجبران ومى زيادة حتى يتعلم منها ماهية الحب الحقيقى ، فوجده مشروطا بالموت أو الحزن الأبدى أو الجنون فعافه ، كما عاف « كنزة » حينما سقطت فى يده آخر الليل ثمرة ناضجة ولكنها معطوبة مخمورة . وانشغل بحب « ربيعة » الحسى المرح الذى لا موت فيه ولا جنون ، حتى عاد من جديد إلى العرائش مع بداية العام الدراسى الجديد . وفى العرائش بدأ يعرف أنواعا أخرى من العواطف مثل عاطفته الأبوية نحو « سلوى » طفلة فطيمة التى تعد فى مستوى من مستويات الدلالة فى النص معادلا آخر له ، فهى خضراء الدمن وهو « زهرة بلا رائحة » ، ومثل صديقه الكفيف « المختار الحداد » العذرى لمعشوقته البتول ، وصداقة حميد وسعيدة وعائشة التى تنتمى إلى العالم القديم أكثر من انتمائها إلى عالم الصبوات الجديدة والمشاعر البكر . وأصابيح نهاية الأسبوع الحلوة التى يصطحب فيها سلوى للنزهة ثم يذاكر لها دروسها ، ومشاعر القلق عليها عندما مرضت . بل لقد استيقظت فيه مشاعرالبنوة نحو أمه عندما أدخلوها المستشفى بعد إصابتها بمرض السل ، فقرر أن يعودها فى تطوان . كما اكتشف أهمية قدرة حميد على أن يبدأ دائما من جديد « إنه دائما مستعد أن يبدأ حياة جديدة . لا يتعلق بشىء . فى نظره كل شىء هش قابل للسقوط والانكسار » ، كأنه يدرك عبر هذا الاكتشاف فقدانه التدريجى لتلك القدرة القديمة المدهشة .

طنجة : مركز العالم ومداره :

حينما يعود الراوى إلى تطوان ينفس عليه التفرسيتى ، صديقه القديم ، ما حققه من تعليم ، رغم نجاحه التجارى ، فيزداد تقديره لقيمة ما أنجزه ، خاصة بعدما يعرف بسجن عبد السلام وهرب السبتاوى : رفيقى الصعلكة القديمة . إن عودة النص إلى تطوان لم تكن إذن لعيادة الأم المريضة فحسب ، وإنما للمقابلة بين حاضر الراوى وحاضر من لم يسلكوا الدرب الذى اختاره ، أو بالأحرى صورته فى المرآة لو لم يبدأ رحلته مع الوعى والتعليم ، وبالإضافة إلى هذا كله ، لتأكيد استمرار الصراع مع الأب ، والإجهاز التدريجى على سلطته الغاشمة ، حتى لا يظن أحد به الظنون حينما ينحنى لعواطف السلطة فى المعهد بالرغم من أنه لم يقبلها أبدا فى داخله : « فى القسم الداخلى لم أشعر أننى أعيش فى امتياز . السرير نظيف . الأكل أجود من

مطعم المدرسة الابتدائية. لكن طاعة قانون الداخلية الصارم يولد فى نفسى توترا شبيها بحيوان فى قفص » .

كما أن تعريجه على طنجة قبل العودة مرة أخرى إلى العرائش لم يكن للمداواة من السيلان الذى أصابه نتيجة نومه مع المرأة التى جلبها له التفرسيتى ، وإنما كما سيتأكد لنا كلما توغلنا فى النص لتأسيس طنجة محورا لعالمه الجديد ، كما كانت هى مجال عالمه القديم ، ولتتوحد فى فضائها الجامع للمتناقضات تفاصيل الحياتين ، ودلالات العالمين . إنها محطة لابد منها عند كل منعطف من منعطفات الرحلة . صحيح أن تطوان هى الأخرى محطة يتكرر التعريج عليها ، بل يعود إليها عندما ينجح فى مباراة الدخول إلى مدرسة المعلمين ، إلا أن العودة إلى طنجة تكتسب دائما طعما مغايرا ودلالات أوسع . فهو يدرك أن صورة تطوان التى يرسمها فى سيرته أجمل من حقيقتها ، لأن قدرة الفن على استعادة الواقع تضفى عليه الكثير من الجمال كما يقول شكرى للمستشرق اليابانى نوتاهارا .لكنه يعى فى الوقت نفسه أن هذا ليس هو الحال مع طنجة ، لأن طنجة تظل أجمل من كل صورها وأعقد . ولأن العودة إلى تطوان أو العرائش أو غيرها من فضاءات العالم القديم ليست عودة محمولة على أجنحة الحنين فحسب ، ولكنها عودة تتغيا تأكيد انفلاته من هذه الفضاءات وتكريس نجاته من أنشوطة الحياة فيها . فحينما يعود إلى تطوان يؤكد لنا نجاته من مصير عبد السلام والسبتاوى وحتى التفرسيتى لو بقى فيها . ولما يرجع إلى العرائش يكون ذلك لتأكيد أنه لو بقى فيها لطرد كما طرد حميد من الهرى أو لفقد حبيبته كما تزوجت بتول مختار .

لكن العودة إلى طنجة شيء آخر . إنه يذكرها ويفتقدها وهو فى غيرها من الأماكن ، حتى وهو فى مراتع الصبا وموائل الذكريات يهتف : « لو كنت فى طنجة لما أحسست بهذا الفراغ الممل . هناك أستطيع أن أولد من أكثر الأيام كآبة وعوزا بعض المتع . العزلة هناك حرة لها مذاق التوت البرى . وهنا مفروضة ولها مذاق الحنظل » . فطنجة هى مركز العالم بالنسبة لهذه السيرة الذاتية ، وألفتها والسيطرة عليها هى غايتها . فاكتشاف فضاء مدينة طنجة ، ومعرفته الحميمية ، والارتباط الوثيق به ، رديف التحرر فى هذا النص وليس بأى حال من الأحوال اكتشافا لسجن جديد . ففى النص مجموعة كبيرة من الفضاءات التى خبرها الراوى وعاش فيها لعنته وسجنه ، وارتبطت بمرحلة أو أكثر من مراحل حياته العاصفة الثرية تلك . ولكن اختياره لمدينة طنجة للارتباط بها والتغنى بها وإكسابها هذه الأبعاد الأسطورية المتعددة التى تجتمع كلها فى قصيدة النص أو فصله الأخير هو تأكيده لحريته التى صاغتها كل تفاصيل هذه التجربة الحياتية الشيقة . فطنجة هى مدينة أهم تجربتين فى حياته : تجربته مع الجنس وتجربته مع المعرفة والكتابة . فإذا عدنا إلى تجارب الجنس المتوهجة فى هذا النص سنجد أنها كلها تدور فى هذه المدينة الآسرة ، بينما تصيبه تجارب الجنس خارجها بالمرض أو الغثيان . وكل تجارب الكتابة تنبع منها وترتد إليها فى الوقت نفسه . صحيح أن موجهه الأول فى عالم الكتابة كان الأديب محمد الصباغ فى تطوان ، إلا أن انطلاقاته المعرفية الحقة ارتبطت كلها بطنجة . كما أن أول عمل له بعد انتهاء تدريبه بمدرسة المعلمين بتطوان ، كان هو الآخر بطنجة بمدرسة الحى الجديد للبنين والبنات ، وأول سكن له بالمعنى الحقيق لهذا الاسم كان فى فال فلورى بها كذلك . فإذا كانت طنجة هى مدينة اللذة والحرام والعنف ، فقد نال شكرى نصيبه وزيادة من لذاذاتها وحرامها وعنفها ، وأحال تجاربه مع ثالوث المدينة إلى دروب للحرية ، تقترب به كل تجربة من تجارب هذا الثالوث خطوة أخرى من جوهر التحرر .

علاوة على هذا كله فإن النص يعد فى مستوى من المستويات قراءة للتاريخ السرى لطنجة بمواخيرها وحاناتها وبارات الأجانب فيها ، والتاريخ الشفهى لثقافاتها التحتية ولروادها من صعاليك المغرب والعالم معا ، وسجل تحولاتها وأوجاع بنيها . ولا يمكن الفصل فى هذا المجال بين تحولات المدينة وتحولات الراوى،فقد اندغم كل منهما فى الآخر ، وأصبح ابن الحانات والليل يحب ليل بيته فيها لا ليل الخمارات ، وصباح الجبل والبحر لا صباح الشوارع اللاهثة ، والمقاهى التى تنتظر أول المستهلكين . فيها قرأ هاينريش هاينى وعرف رامبو وفيرلين ونرفال وبودلير وشيللى وكيتس وبيرون وثورو وفروست . كما اكتشف سارتر وروسو وروائع الشعر الإسبانى وحياة فان جوخ ، كل العلامات الهامة فى رحلته الثرية مع الأدب ومع المعرفة ، وفيها أيضا واجه الجنون والانهيارات العصبية وعرف

سلام الروح لما اكتشف سر المكان . وفيها أيضا صاغ حلمه المستحيل عن المرأة المستحيلة . « إن المرأة التى أعيش معها إذا لم تجعلنى أعزف عن كل النساء ، فليست هى المرأة التى ينبغى لى أن أعيش معها . ينبغى لها أن تكون هى كل النساء . وكل النساء لسن هى . ينبغى لى أن أميزها فى الظلام حتى وإن تكن بين جمهرة من النساء . إذا انطفأت الشموع يضيىء كلانا الآخر . إذا حجبونا بستار سميك أراها وترانى . المرأة النور الخارق . المرأة الشفافة » . وفيها بدأ يعرف نماذج مثيرة من الأجانب الذين وجدوا فيها ضالتهم . كتاب وشعراء وفنانون ، ألقت الحياة بقواربهم فى مينائها فقرر بعضهم ألا حياة بعدها . ونساء إسبانيات فقدن أزواجهن فى اجتياح فرانكو لإسبانيا فجئن إليها تهدهد جراحهن ، ويهدهدن جراح عشاقها الدائمين .

وتوشك الفصول العشرة الأخيرة أن تكون دراسة شائقة فى جغرافيا هذه المدينة البشرية ، وأركيولوجيا تراكمات العابرين فيها من الأجانب والشعراء والمحبطين ، ومن الأحداث والمآسى والأعمال . وتبلغ هذه ذورتها فى قصيدة النص الأخيرة « طنجيس » التى تلخص كل تجربة الراوى فيها ، وتوطد أواصر حلوله فى تواريخها معا ، تصالحه معها ، اندغامه فيها ، وحلولها فيه .

يحكون عنك أن طينة الخلاص منك ،
وأن نوحا فيك قد تفيأ الأمان ،
وأنه حمامة أو هدهد ،
وأنه غراب ،
وبين موجتين ،
تناسلت طنجة ملء زبد البحار

. . . . .

يحكون عن كنوزك القديمة :
أن الغزاة هربوا أوارها
يحكون أن حلمك البعيد
يجيىء خجلان ويمضى رائعا .
يجاور النفى الذى يحاصر المدى
هوية التيه الذى يبدأ حين تنتهى
هوية السقوط .

لكن الراوى الذى عاش فيها هوية سقوطه استطاع أن يحيا فيها كذلك طقوس تحرره .

المراوحات الزمنية واستراتيجيات التناص :

ويكشف هذا التحرر عن نفسه فى أحداث هذه السيرة الذاتية الشائقة فى الوقت الذى يسفر عن حقيقته عبر بنيتها النصية . ويكشف استخدام هذا النص الشائق للزمن عن تسلل آليات هذا التحرر إلى كل جزئيات العمل وتلبسها لمختلف استراتيجياته . فمع أنه يبدو للوهلة الأولى أن النص يلتزم بالتسلسل الزمنى فى تعاقبه وتتابعه ، إلا أن النظرة المتفحصة ستكتشف أن هنالك الكثير من المراوحات البندولية فى حركة الزمن فيه ، والكثير من القفزات إلى المستقبل . فنحن نعرف أن الجزء الأول من هذه السيرة الذاتية كتب فى أواخر الستينيات أو مطالع السبعينيات ، وأن الجزء الثانى كتب عام ٩١/٩٠ . ومن هنا فإن الكتابة فى الجزأين تتم بمنطق الزمن المستعاد . لكن هذا المنطق وإن سيطر على معظم أجزاء (الخبز الحافى) تعرض لعدد من التحولات فى (الشطار) التى ازداد فيها وعى النص بنصيته كما ذكرت . وأصبح استخدام النص للزمن يخضع لسيطرة الراوى على مادته وأولويات تراتبها ، أكثر مما يخضع للتسلسل الزمنى نفسه . ولأن موضوع الجزء الثانى هو الميلاد والاحتفال بقيمتى الوعى والحياة ، فقد انتابت هذه الاستراتيجية فى التعامل مع الزمن كل الحالات التى ورد فيها ذكر الموت فى النص . إذ يقدم لنا موت الأب فى عام ٧٩ قبل ٢٣ عاما من حدوثه ، وكذلك موت صديقه الأعمى المختار بعملية جراحية عام ٧٤ قبل حدوثه بوقت طويل ، وموت الأم عام ٨٤ وتدوين التاريخ باليوم قبل سنوات عديدة من حدوثه . وهذا الاستباق المتعمد للموت ينفى أثره الفاجع عند حدوثه ، ويقلل من تأثيره السلبى على عالم النص . كما أنه لجأ فى القسم الأخير من (الشطار) إلى حيلة تثبيت الزمن أو إيقاف سريانه ، ليقدم لنا تلك الصور الشائقة عن العديد من الشخصيات التى تكسب المدينة بعدها الإنسانى الشامل ، حيث لا تستوعب أبناء المغرب وحدهم ، وإنما أنماط من النرويج حتى الشاطىء الإسبانى المقابل .

وتكشف آليات التحرر عن نفسها عبر استراتيجيات التناص فى الجزء الثانى من سيرة محمد شكرى الذى يحتوى الكثير

من الإحالات النصية ، فـ (الشطار) كلها مكرسة فى بعد من أبعادها لرحلة الراوى مع الوعى والمعرفة ، وتحرره من قيود الجهل التى ربطته بلعنة أبناء القاع الاجتماعى من الجهلة والمشردين والسراق . لكن الكثير من تلك الإحالات النصية لا ترد ، ككل شيىء فى عالم هذه السيرة المحكومة بمنطق صارم ، لمجرد التباهى بالمعرفة ، وإنما من خلال إدغام المعرفة فى تجربة الحياة ذاتها وجعلها بعدا أساسيا فيها . فحينما تخبره ربيعة بأن كنزة تبحث عن الحب الحقيقى يشترى بعض كتب المنفلوطى وجبران خليل جبران ومى زيادة ، ويقرأها لأنه سمع هؤلاء الكتاب يكتبون عن الحب المثالى : الحب الحقيقى . لكنه سرعان ما ينصرف عنها ويقول : « وجدت بعض العزاء فيما يقوله المنفلوطى وجبران ومى . لكنه حب مشروط بالموت أو الحزن الأبدى أو الجنون » . ومن خلال هذه الملاحظة المقتضبة ، وانصراف الراوى عن تجربة عناد كنزة إلى تلك العلاقة الإنسانية والحسية معا مع ربيعة ، نعرف رأيه الحقيقى فى تلك النصوص وفى الحب الذى تتحدث عنه . وهذا أيضا ما نجده فى بقية الإحالات النصية الأخرى .

فعندما أخرج له المختار الكفيف من تحت جلبابه ترجمة حافظ إبراهيم لـ (البؤساء) لهوجو ومده له وهو يقول : « هذا عمل عظيم ، أحسن ما يمكن لنا أن نقرأه » . يكشف لنا النص بمنهج مماثل عن رأيه فيه :

« طلبنا قهوتين بالحليب . أخذت أقرأ له . معظم الكلمات لم أكن أفهمها . ألفاظ غريبة صعب على نطقها . المختار يعرف معنى كل الكلمات تقريبا . فى مشرب المقهى كانت هناك امرأة تشرب مع جماعة من الإسبانيين . تضحك كثيرا يغازلها ثلاثة . بين لحظة وأخرى تنظر إلى . ابتسامتها مشرقة . بادلتها ابتسامتها الوديعة . ماذا يخامرها ؟ فكرت أن للنساء نزواتهن . وضع النادل القهوتين وقال : القهوتان على حساب السيدة فطيمة » .

هنا ، يقيم النص معارضة مباشرة بين النص والواقعى : بين ترجمة حافظ إبراهيم لـ (لبؤساء) ولغتها القاموسية القديمة التى يصعب عليه فهمها ، وبين قدرة الراوى نفسه ، الذى لم يستطع فهم كلمات الترجمة ، على إقامة علاقة إنسانية ثرية مع فطيمة دون أن يتبادل معها كلمة واحدة . وهى معارضة تغنى عن أى تعليق ، وتواجه منطق الكلمات الصعبة ، بمنطق الحياة اليسير . وبهذا المنطق نفسه يقدم لنا كذلك (ليلى المريضة فى العراق) لزكى مبارك التى جاءه بها المختار كذلك لينفث عبر قراءتها عن هيامه بالبتول ، وليحيى عبرها تقاليد الحب العذرى القديمة .

لكن التعامل مع النصوص الأجنبية يختلف كثيرا من حيث المنهج والموقف معا . فعندما تبدأ رحلته معها ، طالباً فى مدرسة المعلمين بتطوان ، وبتوجيه من « الأديب » محمد الصباغ ، الذى يفد إلى عالم النص لا باعتباره واحدا من الشخصيات التى يعرفها الراوى عن حق ، ويتعامل معها مع مَنْ يتعامل مِن بقية خلق الله ، وإنما باعتباره مثالا مرتجى وتجسيدا لنمط متعال على الواقع إلى حد ما ، وبلورة لرغبة تستهوى الراوى فى أن يكونها . إنه نموذج للرغبة والوسيط معا فى أطروحة جيرار الشهيرة عن الرغبة المثلثة[٢٧] . لذلك فإن كل ما يوجهه إليه من قراءات فى الشعر الإسبانى خاصة من أنطونيو ومانويل ماخادور ورافاييل ألبيرق وبابلو نيرودا وجابريللا مسيسترال والكسندر فيثينتس وغيرهم يحتل مكانة توشك أن تكون فوق مستوى أى نقد . ليس فقط لأنه غير مؤهل لنقد أشعارهم ، ما ردعه الافتقار إلى هذا التأهيل عن نقد غيرهم ، وإنما لأن انتماءهم إلى عالم الرغبة المثلثة يحميهم من أى نقد . واستحواذ الرغبة عليه هو الذى يجعله يستنكر تحققها عندما تبدأ بوادر هذا التحقق وينشر أولى أعماله · قطعة مثرية بعنوان « جدول حبى » وهو عنوان ينتمى إلى عالم مى وجبران والمنفلوطى الذين أشبعهم نقدا . لكن المهم هو أن النص يقدم هذا التحقق من خلال الذات التى لا تزال تشتهى الرغبة : « دوخنى الفرح وسكرت احتفالا بموهبتى الأدبية الدفينة . اشتريت أعداداً كبيرة وزعتها على رفقائى المتدربين لأشعرهم بأهميتى بينهم . فكرت : ابن الكوخ والمزبلة البشرية يكتب أدبا وينشر » . هذه الدهشة من الذات لا تخلق مسافة بينها وبين الرغبة فحسب ، وإنما تنفى هذه الذات عن ذاتها إلى حد ما .

وتتأكد هذه الفجوة بعد زيارته لمحمد الصباغ . « صحبت محمد الصباغ إلى منزله فى المدينة القديمة . حجرة إنسان متعبد

لفنه . عنب وتفاح وأجاص فى صينية . ضياء شاحب يعمق صمتا شاعريا . شوبان ، ليليات مايوركا وقراءة رسائل ميخائيل نعيمة إليه . خرجت من عنده متمنيا أن يكون عندى بيت متوحد مثله . . لكنه من طينة وأنا من طينة » . إنها الفجوة بين الواقع والمثال ، بين الذات والرغبة التى تكتسب قيمتها من بقائها دائمة فى نطاق الرغبة دون أمل فى التحقق . ولهذا كله دخل فى تلك الازدواجية فى التعامل مع النصوص العربية بمعيار ومنطلق مغاير لذلك الذى يقدم به النصوص الأجنبية . ليس فقط لأن أجنبية النصوص الأجنبية تحميها من ضرورة الدخول فى حوار مع الواقع ، ولكن أيضا لأنها تتيح له التعامل معها بمنهج انتقائى . « عرفت هاينريش هاينى قبل أن أعرف رامبو وفيرلين ونرفال وبودلير وشيلى وكيتس وبايرون . عرفت أنا أحب إذن فأنا أحيا عند هاينى ، قبل أن أعرف أنا أفكر إذن فأنا موجود عند ديكارت . ثم جاء سارتر فأيقظ فى مفهوما آخر : أنا ما هو أنا ، وليس أنا ما هو أنا » . وبهذا المنطق الانتقائى يختار من (السيمفونية الريفية) لأندرية جيد ، كيف ماتت جيرترود إنسانة ولم تمت مثل بهيمة . وهو نفسه المنطق الذى يتعامل به مع الموسيقى والأغانى بما فى ذلك أغانى عبد الوهاب وأم كلثوم القديمة وأسمهان وفريد الأطرش .

لغة الذات وخطاب التحرر :

ينطوى منطلق السيرة الذاتية عامة على مصادرة أساسية تفترض أن « الأنا » الراهنة ، التى تكتب السيرة من منطلق لحظتها وكينونتها ، تختلف عن صورة هذه « الأنا نفسها » فى الماضى . ذلك لأن « تحول الفرد الداخلى ، وطبيعة هذا التحول النموذجية ، هى التى تبرر تزويدنا بموضوع للخطاب السردى تكون فيه الأنا هى الذات والموضوع معا . وهنا نكتشف حقيقة مهمة وهى أنه بسبب اختلاف أنا الماضى عن أنا الحاضر ، تستطيع أنا الحاضر أن تؤكد هذا الاختلاف بكل قدرتها المتميزة على معرفة ماضيها وحدها . فالراوى لا يصف ما حدث له فى أوقات محددة من حياته فحسب ، وإنما قبل كل شىء كيف استطاع أن يكون ما هو عليه الآن مما كان عليه من قبل »[28] . وهذا الاختلاف بين حاضر الأنا وماضيها هو الذى يبرر تعرية « أنا » الماضى التى بارحتها « أنا » الحاضر ، واكتسبت من خلال التحولات التى حققت لها هذه المبارحة حق تعريتها ونقدها . وهذه « الأنا » الماضية فى وحدتها التى تخلت عنها « أنا » الحاضر فيها هى أكثر أشكال الوحدة نقاء ، لأنها وحدة الذات التى تخلت عنها ذاتها المتحولة . هنا نعود إلى نقطة البداية التى انطلقنا منها ، إلى الموقف الذى أنتج هذه السيرة . لنجد أنفسنا بإزاء « أنا » الحاضر المتمثلة فى محمد شكرى صديق الكتاب والفنانين والمثقفين ، والرحلة الطويلة التى قطعها بعيدا عن « أنا » الماضى ، عن الطفل ، الجائع ، الجاهل ، الفقير ، المشرد ، والتى تبرر ما أدخلته هذه الرحلة عليه من تحولات دعوة الناشر له لكتابتها .

لهذا لم تصبح السيرة الذاتية نوعا من استعادة هذه الأنا المتروكة التى تنتمى بحكم تباعد المسافة بين الاثنين إلى ماض سحيق ، وإنما إلى عالم مغاير كلية ، تبدو فيه « أنا » الماضى خاصة فى عزلتها ، وغربتها ، بل حتى أجنبيتها عن « أنا » الحاضر ، وخاصة فى (الخبز الحافى) ، هى سر نجاح هذا الجزء فى معزل عن (الشطار) التى تقيم جسرا بين الأنا ـ الماضى والأنا ـ الحاضر . « لأن الماضى هو فى الوقت نفسه موضوع الحنين ومجال المفارقة . بينما يستحيل الحاضر دفعة واحدة إلى مجرد حالة من التدهور الأخلاقى والتفوق العقلى فى وقت واحد »[29] . وهذه المفارقة بين الحاضر والماضى هى السر فى حيوية سيرة محمد شكرى الذاتية التى استحال فيها الاختلاف بين أنا ـ الحاضر وأنا ـ الماضى إلى تمايز بين عالمين قيميين وتاريخيين وإنسانيين معا . وهى التى حددت طبيعة الخطاب السردى ونوعية أسلوبه . فلغة النص البسيطة ، وأسلوبه الحاد الجارح المباشر ، لا يقيم حاجزا ، كما تفعل اللغة الأدبية الواعية بصقلها لتراكيبها وبـ « أدبيتها » ، بين الماضى المروى وحاضر الموقف السردى ، وإنما تتغيا الإجهاز على هذا الحاجز ، وتعى أن مباشرتها وبساطة أسلوبها هى وسيلتها للتخلص من فرض أبعاد الأسلوب الأدبى المختلفة لحركيتها وجمالياتها على السرد بطريقة تؤثر على الرسالة ذاتها . فثمة وعى واضح بأن أى أسلوب سردى مهما كانت طبيعته سيهدف إلى خدمة مواضعات الكتابة السردية أكثر من اهتمامه بعملية استعادة صورة أنا ـ الماضى على حقيقتها . إنه أكثر من مجرد حاجز أو عقبة ، لأنه يستحيل إلى أداة تحوير وتزييف .

لذلك . . حرصت سيرة محمد شكرى الذاتية فى جزأيها على تجنب الكثير من الاستراتيجيات النصية المتاحة عادة لكاتب السيرة الذاتية من المذكرات إلى اليوميات . واهتم الخطاب السردى فيها بتقديم سرد مترابط تلعب فيه الحركة فى المكان والزمن دورا أساسيا فى إضفاء قدر من الوحدة والتماسك على البنية النصية ، وتؤكد من خلالها تفاصيل عملية التحرر من القهر ، ثم طرح عملية التحرر كلها فى نهاية (الشطار) فى أفق البنية الدائرية ، حيث تنتهى (الشطار) بالرجوع إلى لحظة تاريخية (عام ١٩٥٥) قبل لحظة بدئها مباشرة عام ١٩٥٦ ، لتؤكد من خلال تلك الدائرية استمرار عملية التحرر وعموميتها . وقد تركت عملية الاهتمام بترابط السرد ميسمها على البنية النصية التى جنحت فى كثير من جوانبها إلى الروائية والتخييل كما ذكرنا من قبل ، وأتاحت لنفسها حرية نسبية فى الحركة بين الأزمنة والأمكنة ، لا تتوفر عادة لكاتب السيرة الذاتية التقليدية . وسنجد أن هذه الحرية قد أثرت أيضا على طبيعة الخطاب السردى ذاته .

وإذا كان الخطاب السردى فى (الخبز الحافى) يتراوح بين الكتابة بضمير المتكلم المفرد والجمع ، فإن (الشطار) تضيف ، إلى هذين الضميرين ، ضمير الغائب فى عدد من فصولها التى توشك أن تكون صورا قلمية صغيرة مثل « المروانى » أو « روساريو » أو « سارة » أو « عشق ما لا يمكن أن يكون » وغيرها . لكن النص لا يقدم هذه الصور التى تروى فى أغلب الأحيان بضمير الغائب كأنها مقدمة وحدها . وإنما يقدمها من منظور الراوى ، ويمزج فى بعضها بين الضميرين : الغائب والمتكلم . ويراوح بين هذه الصور القلمية التى تبدأ من فصلها الثانى « حين يفر السادة يموت العبيد » ، وبين خطاب الذات الاعترافى أو السردى بضمير المتكلم . ولا تقتصر ملامح التحرر فى (الشطار) على هذه المراوحات وحدها ، وإنما تتجاوزها إلى بناء ذاكرة النص الداخلية بطريقة مغايرة لتلك التى أقام فيها النص تلك المزاوجة بين الذاتى والوطنى فى (الخبز الحافى) لأن علامات ذاكرة النص الداخلية ، التى كانت تقتصر فى الماضى على الأحداث العامة والقومية ، استحالت إلى علامات شخصية صرف ، توحى بأن كلا من الراوى والنص قد بلغا درجة كبيرة من الاستقلال والتحرر من المواضعات التقليدية معا .

الهوامش :

(١) راجع شهادته « مفهومى للسيرة الذاتية الشطارية » التى ألقاها فى ملتقى الرواية فى فاس فى كتاب (الرواية العربية : واقع وآفاق) ، بيروت ، دار ابن رشد ، ١٩٨١ ، ص ٣٢١ .

(٢) راجع مادة شطر فى (لسان العرب) لابن منظور ، (بيروت ، دار صادر ، ١٩٥٥) ، ج ٤ ، ص ٤٠٩ .

(٣) محمد رجب النجار ، حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى ، (الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٨١) .

(٤) يذكر محمد رجب النجار ثمانية كتب أخرى حول هذا الموضوع كتبت قبل الجاحظ هذا ، منها كتاب فى أشعار اللصوص وكتابان فى الحيل ، المرجع السابق ، ص ٤٤ .

(٥) محمد رجب النجار ، المرجع السابق ، ص ٧ ، ٨ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٨ ، ٩ .

(٧) انظر : David Lodge, **The Modes of Modern Writing : Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature,** (London: Edward Arnold, 1977), p. 25.

(٨) لمزيد من التفاصيل حول موضوع الحداثة وما بعد الحداثة راجع دراسة إيهاب حسن
Ihab Hassan, **Paracriticisms: Seven Speculations of the Times,** (Urbana, University of Illinois Press, 1975), pp. 39-59.

(٩) راجع José Ortega Y Gasset, **The Dehumanization of Art : Other Essays on Art, Culture and Literature,** (Princeton, Princeton Universiy Press, 1968), pp. 3-54.

(١٠) المرجع السابق ، ص ٢٢ .

(١١) فى كتابه M. M. Bakhtin: **Speech Genres & Other Late Essays,** trans. Vern W. McGee, (Austin, University of Texas Press, 1986), pp. 10—59.

(١٣) محمد برادة ، « الخبز الحافى : سيرة لقراءة الذوات المغيبة » ، مارس ١٩٨٣ ، مخطوطة قد تكون منشورة ، فقد حصلت على نصها من برادة نفسه .

(١٤) انظر : M. M. Bakhtin, op. cit., p. 18

(١٥) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٦) Stephen Spender, **Confessions and Autobiography,** in James Olney (edit) Autobiography: Essays Theoretical and Critical, (Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980), p. 117.

(١٧) المرجع السابق ، ص . ١٢ ، ٢١ .

(١٨) راجع دراسته Georges Gusdorf, (Conditions and Limits of Autobiography), in James Olney, op. cit., pp 28—48.

(١٩) فى دراسته المعروفة Jacques Lacan: **Le stade du miroir comme formateur de la fonction de je,** (Revue **française** de psychanalyse 4 (1949).

(٢٠) انظر : Albert Stone, **Modern American Autobiography: Texts and Transactions,** in Paul John Eakin, American Autobiography: Retrospect and Prospect, (Madison, University of Wisconsin Press, 1991), p. 96.

(٢١) انظر : Barret Mandel, **Full of Life Now.** in James Olney, op. cit., p. 49.

(٢٢) محمد شكرى ، (الخبز الحافى) ، لندن ، دار الساقى للنشر ، ١٩٨٢ ، ص ١٢ . وكل المقتطفات من (الخبز الحافى) من هذه الطبعة لذلك سأكتفى فى النص بذكر أرقام الصفحات بعد كل استشهاد .

(٢٣) راجع Jean- Paul Sartre, Saint Genet: **Actor and Martyr,** trans. Bernard Frechtman, (New York, Pantheon Books, 1963), pp. 1-2.

(٢٤) المرجع السابق ، ص ٢ .

(٢٥) محمد شكرى ، (**الشطار**) ، لندن ، دار الساقى للنشر ، ١٩٩٢ ، كل الاستشهادات مأخوذة من مخطوطة الجزء الثانى من سيرة **محمد شكرى** التى تصدر طبعتها عن دار الساقى فى الشهر القادم ، ولذلك ليس ثمة أرقام للصفحات بعد ، فلا معنى للإشارة هنا إلى أرقام صفحات المخطوطة لأنها ليست فى يد القراء . وسيكون العمل فى أيدى القارىء قبل صدور هذه الدراسة فى (فصول) .

(٢٦) جان بول سارتر ، المرجع السابق ، ص ١٩ .

(٢٧) للمزيد من التفاصيل حول موضوع الرغبة المثلثة تلك والتى تتكون من الذات الراغبة ، والرغبة ، والوسيط الذى تحاول الذات احتذاءه لتحقيق رغبتها راجع : Rene Gérard, **Mensonge romantique et verité romanesque, translated into English by Yvonne Freccero as Deciet, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure,** (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1965) .

(٢٨) انظر : Jean Starobinski, **The Style of Autobiography** in Symour Chatman (edit) Literary Style: A Symposium, (Oxford, Oxford University Press, 1871), p. 289.

(٢٩) المرجع السابق ، ٢٩٣ .

رشيد ميمونى*

أو نعمة الرقابة

عايدة أديب بامية

« سوف أمارسُ سياسة الإرهاب الثقافى بدون كلل . سأبدأ بدفع مرتبات مغرية لجيش من المراقبين يتميزون بالميكيافيللية والمراوغة . سيكلفون بالكشف عن المثقفين من كلّ نوع ، وستُعرض على أولئك ثلاثة اختيارات ، الارتداد أو السكوت أو المنفى . سأمنع التأريخ وسألغى هذه المادة الخطيرة من الدراسات الجامعية . سأحد تدريجيا من عدد الجرائد إلى أن تبقى جريدةٌ واحدة فقط ، قد تُقرأ أو لا تقرأ ، لكنها ستُلزَم بتكرار ما تردده قبلها إذاعة محاطة باستمرار بالدبابات ، تذيع بكل ثقة نبأ انتشار سماء زرقاء فى كامل أرجاء الوطن . سأوصد مداخل غرف آلات الإرسال الخاصة بوكالات الأنباء الأجنبية . سوف أنسى استيراد الكتب وسأترك الممثلين والسينمائيين ورجال المسرح عاطلين . سأصبُّ اللعنة على جميع الكتاب الذين ينشرون أعمالهم فى الخارج وسأضيع مخطوطات الذين يسعون لنشر كتبهم داخل البلاد »[1] .

هكذا حدد « خمس وعشرون » فى رواية (النهر المُحوّل)[2] تصوره لمهام وزير الثقافة فى بلده . لكن هذا التصور كان إلى حد بعيد ، واقعا أجبر « رشيد ميمونى » على نشر روايته خارج الجزائر .

إن قصة الأدب مع الرقابة قديمة قدم عمر الإنسان ، فرضت عليه من طرف سلطات متعددة ، دينية ومدنية . وكثيراً ما كان أثر الرقابة على الأدب سلبيا . خاصة إذا استكان لها ولجأ إلى المحاباة والتزلف خشية من المواجهة ، أو تَرَاجَعَ عن مواقفه ليضمن استمراريته .

---

* كاتب جزائرى ، وُلِدَ عام ١٩٤٥ فى مدينة بوضواو القريبة من العاصمة . أنهى تعليمه الثانوى والجامعى فى الجزائر ثم درس إدارة المؤسسات فى كندا . يعمل الآن أستاذا فى معهد للتنمية حيث يدرّس الاقتصاد فى جامعة الجزائر . حصل فى مايو ١٩٩١ على جائزة حسن الثانى للحكام الأربعة وهو عضو فى المجلس الوطنى للثقافة . يكتب رواياته باللغة الفرنسية .

لقد عانى الأدب العربى من قيود الرقابة فى عهد الاستعمار. لكنّ تسلط المحتل لم ينجح دائما فى كبح حرية الفكر لما للإنسان من قدرة للتغلب على الصعوبات وابتداع وسائل التحايل والتهرب . ولا شك أن الأدب فقد الكثير حين تسلطت الرقابة عليه واستفحلت حتى أودت بحياة الكتاب أو أوقفت إنتاجهم إمّا بالنفى أو السجن ؛ وقائمة الضحايا طويلة(٣) .

وقد اعتمد العديد من الكتاب على الأساليب الفنية المراوغة والوسائل البلاغية والبنائية المختلفة للتحايل على الرقابة وتسريب آراء ومواقف « ثورية » أو متعارضة مع السلطة الحاكمة . فصبوا أفكارهم فى إطارات وقوالب متنوعة منها الحُلم ، والحكاية الشعبية الخيالية ، والأسطورة ؛ كما تضاعف اعتمادهم على الصور البلاغية من استعارة ورمز وتجرد وتورية ، ولجأوا إلى السخرية والدعابة للإفلات من قيود الرقابة . ومن المفارقات الغريبة أنّ الرقابة على الأدب أسهمت فى كثير من الأحيان فى تنمية عملية الخلق والإبداع ، وحفز قدرات الأديب،تماشيا مع المثل القائل : إنّ الحاجة أمُّ الاختراع .

ورشيد ميمونى أحد هؤلاء الذين عاشوا مفارقات الرقابة وتصرفاتها العشوائية ، غير أنها كانت عليه نعمة أكثر منها نقمة ، إذ شحذت موهبته الإبداعية وصقلت فنيات التعبير عنده(٤) . وتبُرز رواياته التطور الذى طرأ عليها نتيجة لتدخل الرقابة . فيبدو الفرق واضحا بين ما نُشِرَ منها فى الجزائر وما نشر فى الخارج بعيداً عن عين الرقيب ، وإنْ كان الاختلاف يشمل أوجهاً فنية وفكرية متعددة سنتطرق إليها فيما بعد ، فإنّ أكثر ما يميز الروايات التى نشرت فى فرنسا هو ارتفاع النبرة وشدة اللهجة . فبعد الهمس فى الروايتين الأوليين (سيكون الربيع أكثر جمالا)(٥) (وسَلامٌ نَحْياه) (٦) ، صارت الكتابة صراخا عاليا . واندفع الأسلوب فى إيقاع سريع ، متحرراً من الفواصل ، ومكتفيا بالتلميح والإيحاء .

أما فى مجال التقنيات فقد لجأ ميمونى إلى وسائل متعددة أثْرت كتاباته فنيا أكثر مما أفادته فى خداع الرقابة ، بما أنه لجأ إلى دار نشر فرنسية لإصدار روايته الثالثة (النهر المُحَوَّل)(٧) بناء على نصيحة مراقب صديق(٨) . وسواء أبدع ميمونى فى تطويع العناصر الفنية البنائية والأساليب اللغوية حتى يحتوى المواقف المتفجرة فى كتاباته ، أو لأنه كان قد بلغ مستوى جيداً من النضج الفنى فى هذه المرحلة ، فقد كان لاتجاهه الجديد دور فعال فى إخراج رواياته من حيّز الابتذال والتكرار ؛ ذلك أن المواضيع التى أثارها فى كتاباته سبقه إليها العديد من الكتاب الجزائريين . فالروايات قديمة لكن الراوى جديد . قديم هو موضوع صدام الحضارات وصراع الأجيال الذى تناوله مولود معمرى فى رواية (سبات العادل)(٩) ومالك حدّاد فى (التلميذ والدرس)(١٠) ؛ قديم أيضا اهتمام القصصيين بالمتطفلين على حرب التحرير والوصوليين ، فقد صوَّرهم الطاهر وطار فى رواية (الزلزال)(١١) وعبد الحميد بن هدوقة فى (ريح الجنوب) (١٢) ومحمد ديب فى (رقصة الملك)(١٣) وآسيا جبار فى (القنابر الساذجة)(١٤) . وما فتىء الكتاب ، منذ بداية الثمانينيات ، فى إثارة الصعوبات المعيشية فى الجزائر مثل أزمة المسكن ، وانقطاع المياه ،ونقص المواد الغذائية والدواء ، وصعوبة المواصلات ، والفساد الإدارى والمحاباة ، وغيرها من النقائص والعيوب الاجتماعية المنتشرة فى البلاد(١٥) . أمّا موضوع ازدواج اللغة فى الجزائر ومعاناة اللغة العربية بين أبنائها فقد أثير حتى الملل ، وتكرر إلى درجة الكلل فى اللقاءات الأدبية والفكرية وعلى صفحات الجرائد والمجلات ، منذ السنوات الأولى للاستقلال(١٦) .

وكأن رشيد ميمونى قد نفخ روحا جديدة فى عالم قديم من خلال أساليب فنية مبتكرة . وكان أسلوب التجرد من أقوى الدعائم التى اعتمد عليها فى كتاباته متأثراً بالروائى « جوستاف فلوبير » فى روايته (مدام بوفارى)(١٧) حيث وصل إلى مرحلة الجنون ، « . . . جنون الصياغة وجنون التعبير » على حد تعبير « رولان بارت »(١٨) . فقد انشغل « فلوبير » أيضا بالبحث عن وسيلة للتغلب على قيود الرقابة بدون التضحية بمواقفه وآرائه .

إعادة كتابة التاريخ

تبرز روايات « ميمونى » رغبة شديدة فى إعادة كتابه التاريخ لتوضيح ما خفى منه تماشيا مع السياسة الرسمية ورغبة الحكام فى التعتيم على الأحداث أو حذف الكثير منها . ويندفع الكاتب

فى تأدية مهمته بحميّة كانت ستؤدى به حتما إلى مواجهة مع السلطة التى يدينها . وجاء النداء فى أولى رواياته . (سيكون الربيع أكثر جمالاً) حيث سمع « مالك » هذا التعليق من والده : « أتفهم ؟ سيتحتم عليكم ، فى يوم من الأيام ، إعادة صياغة التاريخ »[١٩] . فتتابعت روايات ميمونى تروى الأحداث حسب رؤيته لها تحسبا من التاريخ لأن « التاريخ حقود »[٢٠] ، وكانت بمثابة تأريخ أدبى لحقبة من حياته انكب على روايتها بصراحة متناهية ، يروى الأحداث بدون أن ينسبها إلى عالم الخير أو الشر ، متوخيا الموضوعية بقدر الإمكان . فهو يضع كلّ فئة وكل فرد أمام مسئولياته واختياراته التاريخية ، حتى تلك التى تمسه هو مثل مسألة اللغة الفرنسية . فيطرح الموضوع بصراحة متناهية ، بعيداً عن الاعتذارات أو التبريرات لوجود هذا الجسم الغريب على أرض بلاده ، متخذا موقف المراقب والمسجل وليس القاضى ، ينقل رسالة جيل إلى جيل فى قالب مأساوى يظهر أبعاد تلك الاختيارات . فرواية (شرف القبيلة)[٢١] على سبيل المثال تجسد ذروة أزمة الصراع اللغوى فى الجزائر ، إذ يعجز الجيلان ، القديم والجديد ، عن التحاور ، فيقول أحدهما للآخر : « ستسمعنى بدون أن تفهمنى »[٢٢] . وهذه الواقعية تضاعف من الجانب المأساوى للأحداث لأنها ليست مجرد « موت على الورق »[٢٣] كما هو الوضع فى الروايات الاجتماعية .

الرقابة ، نقمة أم نعمة ؟ !

لو تتبعنا روايات رشيد ميمونى حسب تسلسلها التاريخى تبينا الفروق الهائلة فى التركيب الفنى ، بين أول رواية وآخر ما صدر له . أى (ألَمٌ نحياه)[٢٤] . لقد تميزت الرواية الأولى والثانية على الرغم من نضج بعدهما الفكرى ببساطة تركيبهما الفنى والكثير من المباشرة والوضوح فى سرد الأحداث . فقد اعتمدت (سيكون الربيع أكثر جمالا) على التحليل النفسى للشخصيات التى وضعتها الأحداث السياسية فى مواقف متناقضة خلال حرب الاستقلال ، بينما قدّم الكاتب وصفا مباشراً للأوضاع حينذاك . ويكاد ينحصر الرمز فى عنوان الرواية الذى يرمز إلى فترة الاستقلال ، خاصة أنّ هذه الجملة كانت كلمة السر بين أعضاء المقاومة . ومن الواضح أن الكاتب يرغب فى إعادة كتابة تاريخ الجزائر بأسلوب فنان يتوخى الصدق قبل كل شىء ، بدون التضحية بالمعطيات الفنية للعمل الروائى . أما خط الرواية السياسى فهو مساير للسياسة الرسمية للبلاد فى تلك الحقبة التاريخية . لذا سلمت (سيكون الربيع أكثر جمالا) من مقص الرقيب على الرغم من بقائها حبيسة الدار الوطنية للنشر والتوزيع سنوات طويلة[٢٥] .

استمر الكاتب فى المسار نفسه ومن المنطلق الوطنى نفسه فى روايته الثانية (سلام نحياه) ، لكن الفترة التاريخية التى تناولها الكتاب كانت أكثر حساسية من سابقتها ، فتصدت لها الرقابة وحذفت منها ألفاظا اعتبرتها نابية أو ذات مضمون جنسى ، كما ألغت فصلا كاملا وصف أحداث انقلاب ١٩ يونيو ١٩٦٥[٢٦] ، وإن كانت الأجزاء المحذوفة قد أحدثت بعض الخلل فى التوازن السّردى للرواية خاصة فى نهايتها ، فقد كُتبت فى الواقع من منطلق ثقة ، وحمّلها الكاتب على ما يبدو كل أفكاره ومشاعره . ولا نشعر باستياء ميمونى إلا من خلال العنوان الذى يحمل فى أصله الفرنسى (Une Paix à Vivre) شيئا من القدرية وإحساساً بالجبرية مع بداية تجربة سنوات الاستقلال . ولا غرابة فى اختيار ميمونى عنوان روايته الأخيرة Une Peine à Vivre على النسق نفسه ، مقيما هذه المقابلة بين موقفين . وإن كانا مختلفين فهما يوحيان بانعدام الحرية .

لقد ظلت رواية (سلام نحياه) ، على الرغم من فعل الرقابة ، تعبيراً عن آمال وأحلام وطموحات الشباب الجزائرى فى ظل حياة الاستقلال . لكنها أبرزت من جهة ، بداية عهد البيروقراطية وعجزها من خلال الإجراءات البوليسية التى عاشها طلاب دار المعلمين بعد مظاهرة الاحتجاج التى قاموا بها . كما كانت ، من جهة أخرى ، ناقوس الخطر الذى دق محذراً ميمونى من سلطة الرقابة . ومن الواضح أن الكاتب اعْتَبَر ، إذ إن روايته الثالثة (النهر المحوّل) تعتمد على العديد من وسائل التمويه الذى يلجأ إليه الروائيون للتخفيف من وقع موقفهم النقدى ، فى أى مجال كان . فكانت هذه الرواية نقطة تحول فى حياة رشيد ميمونى الأدبية وبداية لجوئه لدار نشر فرنسية[٢٧] . أما فنيا فقد أبرزت قدرات وإمكانيات مهولة عند الكاتب .

قد يصعب علينا إرجاع الإبداع الفنى الذى أخذ يتبلور فى رواية (النهر المحول) إلى ضرورة التهرب من الرقابة أو إلى نضج فنى حققه الكاتب فى مسار تطور أدبى طبيعى . ومهما يكن من الأمر فإننا أمام روائى مجدّد ومجد .

ينقلنا الكاتب انطلاقا من روايته (النهر المحوّل) إلى عالم يسوده التجرد ، ضبابى المعالم وبدون حدود ، أبطاله لا يحملون أسماء ولا ملامح ، فهم أشبه ببطل رواية (الغريب) لألبير كامو . أما الأحداث فتقع فى عالم قريب من عالم الحكايات الخيالية أو القصص الأسطورية ، توحى فى كثير من الأحيان بالغرابة وبجو روايات العبث .

تقع رواية (النهر المحول) بين مقامة (حديث عيسى بن هشام)[٢٨] للمويلحى وقصة(الشهداء يعودون هذا الأسبوع)[٢٩] للطاهر وطار . فالبطل مجاهد قديم أصيب إصابة بالغة أفقدته الذاكرة لفترة طويلة . لكنه يسترجع ذاكرته ويعود إلى بلدته التى حسبته فى عداد الموتى . وبداية عذابه تكمن فى محاولاته اليائسة لإثبات وجوده على قيد الحياة فى بلد يبجل مجاهديه الأموات أكثر من مجاهديه الأحياء ، لأن من عاش منهم قد « ينبش ذكرى »[٣٠] ماضٍ يفضّل الكثيرون دفنه . ومن مفارقات الموقف الإشفاقى (Pathetic) بالنسبة للبطل ، عودته يوم احتفال بلدته بإعادة دفن مجموعة من الشهداء . فظهوره فجأة أثار رعب أصحاب الضمائر القلقة التى تخشى أن « يوقظ الأشباح»[٣١] ، وإن كان الطاهروطار قد أثار فزع الكثيرين لمجرد نشر إشاعة عودة الشهداء فى قصته المذكورة أعلاه ، فميمونى يُرجع « شهيده » إلى عالم الأحياء ، ويضعه فى مواجهة واقعٍ ينكره وعالم ينبذه . ويتخبط البطل فى محاولاته اليائسة بحثاً عن زوجته وابنه ، شاعراً بغرابة أوضاع لم يتوقعها فى بلدٍ ضحىّ بمستقبله فى سبيل استقلاله .

يلجأ البطل إلى أقرب الناس إليه ، إلى والده وعمه ثم زوجته ، بحثا عن سند معنوى يخفف من محنته ، لكنهم يصدونه خوفا من إدارة حاكمة تراقب وتعاقب بشكل عشوائى ، ويصبح عالمه بغرابته أشبه بعالم روايات كافكا ، يتصرف أناس فيه بأسلوب أقرب إلى اللامعقول منه إلى المنطق . ويكتشف المجاهد العائد أن أهل بلده انقسموا إلى قسمين : قسم انخرط فى طريق الفساد الإدارى والأخلاقى خوفا من بطش أصحاب السلطة أو حبًّا فى الجاه . وقسم صغير حاد عن تلك الطريق ووجد شيئا من الأمان فى الغفلة أو حتى الجنون .

لقد وفق رشيد ميمونى فى اختيار هذا البطل « الميت الحى » لفضح الأوضاع فى بلده . فوضعه ، من جهة ، أعطاه فرصة لمواجهة مواقف فاضحة ، وهو من جهة أخرى غير مسئول عن تصرفاته لجهله بالأوضاع التى آلت إليها البلاد . وفلسفة الكاتب تظهر بوضوح فى الرواية عندما يوصى بـ « حرق جميع كتب التاريخ »[٣٢] لأن الجهل بالأمور أفضل من معرفتها ؛ ألم يكن البطل سعيداً عندما كان فاقداً لذاكرته ، يزرع حديقة المستشفى ويعتنى بأزاهيرها ؟ ! ولم يفقد سعادته إلا بعد استرجاعه الذاكرة وسعيه للبحث عن ذويه . فهل يتحتم على الإنسان أن يعيش بناء على توصية (كنديد)[٣٣] ، مكتفيا بزرع حديقته حتى يتجنب المعاناة والعذاب ؟ !

وتكثر أساليب الحذف والتجرد فى رواية (النهر المحوَّل) ، كما يكتفى الكاتب بالإيحاء والتلميح لنقد الأوضاع ، مما أخرج الرواية من حيّز الابتذال ، خاصة أنّها تتناول موضوعا قد استهلك . ولا يخلو الكتاب من الدعابة المضحكة المبكية الناتجة عن عفوية البطل وسذاجته لعدم معرفته بالأمور ، وهى وسيلة نقدية خفيفة الظل وقادرة على إصابة الهدف . والدعابة كما يراها رشيد ميمونى « وسيلة انتقامية للتغلب على انعدام الحرية »[٣٤] لذا « تزدهر . . فى المجتمعات غير الديمقراطية »[٣٥] ، كما لجأ الكاتب إلى التساؤل لكشف العديد من عيوب النظام الحاكم . وتساؤلات البطل كثيرة تجاه الأوضاع مثل الأراضى الزراعية المهملة ، فاضحا بذلك سياسة الإصلاح الزراعى ونفوس المسئولين ، مبينا مدى تسلل الفساد وانتشاره .

وما بطل (النهر المحول)إلاّ تاريخ الجزائر المشوّه ، التاريخ الذى يجسده هذا الإنسان الحائر فى بحثه عن الحقيقة . وتبرز فى هذه الرواية تخوفات ميمونى وتحسباته بشأن تاريخ بلده ، إذ يصور تزييف الأحداث وزيف المجتمع من خلال موقفه مع المجاهد العائد . ثم يعود ويفجر الموقف فى مناجاة أستاذ

التاريخ الذى أبْعِدَ من مركزه لقيامه بتدريس طلابه « الحدث الواضح والمحدد مجرداً من شوائب الاعتقادات أو الخرافات . . . .[٣٦] » ، وإن كان أستاذ التاريخ يشير إلى تاريخ الاتحاد السوفيتى والانقلاب الذى أطاح بلينين . فالموازنة مع عملية « التصحيح الثورى » عام ١٩٦٥ واضحة تماماً والكاتب يدافع عن مبدأ الصدق ومواجهة الواقع ، رافضاً حذف الأحداث أو تجاهلها فى عملية التأريخ . فهذا التضليل لا يخدم علم التاريخ . وأفضل وسيلة لمواجهة الأحداث هى الشرح والتحليل لإظهار ضرورتها[٣٧] .

ويجدر بنا هنا أن نتساءل عما إذا كانت تأملات أستاذ التاريخ حول الثورة البلشفية وتوظيفها الاستعارى للإشارة إلى عملية « التصحيح الثورى » فى الجزائر ، بمثابة تعويض لذلك الفصل الذى حذفته الرقابة من رواية (سلام نحياه) [٣٨] ! فقد جاء تحليل الكاتب صريحا ، قوى اللهجة لم يتوان فيه عن التشكيك فى شرعية السلطة الحاكمة آنذاك . وكان احتياط ميمونى الوحيد فى مستهل التعليق على الثورة الشيوعية هو إدانة المؤرخين على لسان أحد أفراد الشعب قائلا : « كل مؤرخ رجل يستحق القتل . . . »[٣٩] . لكن الكاتب يعبر عن احترامه العميق للمؤرخ عندما يشير إليه بكلمة « الإنسان » (L'Homme)بالحرف الكبير[٤٠] .

ألوان من البشاعة :

تكرّس رواية رشيد ميمونى الرابعة ، (تومبيزا) [٤١] البشاعة ، وتقابل بين بشاعة الشكل وبشاعة النفس لتبرز مساوىء الأخيرة حين تتسلط على الإنسان ، وتتدرج من الإنسان العادى حتى تصل إلى مسئول الأمن « بتول » . أما فى رواية ميمونى الأخيرة (ألم نحياه) فهى تتجلى فى قمة السلطة فى البلاد « الماريشاليسيم » .

وإن كان استياء ميمونى مبنياً على الأوضاع السياسية والاجتماعية فى بلده ، فهو يرى من خلالها نمطاً إنسانياً شائعاً . لذا يبقى أبطاله بدون أسماء معروفة للقارىء ، يروون أحداث الرواية متحررين من الألقاب العائلية .

وستارُ الكاتب فى رواية (تومبيزا) غولٌ إنسانى ، عانى من القهر والعذاب فى طفولته بدون ذنب ، مثلما حدث لبطل (ألم نحياه) ، فهو طريح الفراش فى مستشفى عام حيث نقل بعد حادث سيارة أفقده وعيه ، ومن ثم قدرته على الكلام . وإذ يسترجع وعيه يستعيد ذكريات حياته منذ أن حملت به أمه . ويندفع سرد الأحداث كالسيل ، فهو ملهوفٌ ، كأنه فى سباق مع الزمن . والواقع أن « تومبيزا » شاهد صامتٌ لعملية تزييف عملة أجنبية يقوم بها مسئول الشرطة « بتول » ، وما إن يشعر الأخير بنجاح سير التحقيق فى أمر النقود المزيفة التى وجدت فى سيارة « تومبيزا » ينتابه الخوف من استرجاع المصاب القدرة على الكلام وكشف دور « بتول » فى عملية التزييف ، فيقتله فى المستشفى بمساعدة ممرضة حتى يبدو موته طبيعيا .

وقد وفق الكاتب فى اختيار شخصية الراوى وأوضاعه ؛ فهو شاهد صامت ، فى حالة بين الإغماء والوعى . من الممكن أن تبرر قصته بكونها هذيان محموم . وهو فى الوقت نفسه عليم بخفايا الأمور وتشعبات الفساد لأنه جزء من هذا النظام الاجتماعى والسياسى الفاسد ، الذى أوجده ، وهو وصولى ، ارتكب العديد من المخالفات وتورط فى أعمال غير شرعية ، ولا أسف على موته . فسيرته التى يرويها بكل صدق وصراحة لا تجعل القارىء يحبه ولا تخلق أى تعاطف يثير شجونه عندما يلقى « تومبيزا » حتفه . وإذ يقابل الكاتب بين بشاعة تصرفات « تومبيزا » التى تبدو متناهية وبشاعة موقف رجل الشرطة « بتول » التى تفوقها ، ينجح فى إبراز الغرض الأساسى فى روايته ، أى إدانة السلطة .

يلجأ ميمونى إلى تزامن الأحداث فى روايته ، مستحضراً الماضى ومحملا إياه مسئوليته فى تشكيل شخصية « تومبيزا » لكنه لا يبرىء الحاضر من تشويه نفسية البطل الذى لم يفعل أكثر من مسايرة تصرفات الكثيرين بعد الاستقلال .

ومن الواضح أن رشيد ميمونى يريد إثبات أكثر من نظرية فى اختياره لشخصية « تومبيزا » . فقبح هذا الرجل النفسى والجسدى ناتج عن قبح المجتمع الذى سدّ أبواب الخير فى وجهه . أما طفولته فهى رمز لنظام ظالم يدين الضحية ويترك المذنب بدون عقاب ، فلم يبق أمام هذا الإنسان الذى مُنع

حتى من دخول الجامع إلا طريق الخداع والمراوغة . أما ألفاظه النابية وكلماته الفاضحة فتتساير وشخصيته وتتناسب مع مستواه الاجتماعى ، مما يسهل الأمر على الكاتب الذى يظهر ميلا واضحا للصراحة المتناهية والواقعية فى سرد الأحداث . فأسلوبه قريب من أسلوب المدرسة الواقعية الفرنسية خاصة إميل زولا وصراحته المقززة .

وكأن رشيد ميمونى عاكفٌ على كشف أغوار النفس الإنسانية لمعرفة أسباب القسوة التى كثيراً ما تميز تصرفاتها . فهو يقدم تفسيراً حين يتساءل قائلا : « ألأن الناس تعساء هم بهذه القساوة ؟ »(٤٢) . لاتخفى علينا تعاسة « تومبيزا » الذى نبذه المجتمع لقبح شكله وأطلق عليه هذا الاسم العجيب ، لكننا نقف محتارين أمام قساوة « الماريشاليسيم » الأول ثم الثانى فى رواية (ألم نحياه) . ونكاد نقرر أن أحد منابع التعاسة هى السلطة تلك التى يصفها « الماريشاليسيم » الأول بأنها « مرض »(٤٣) . فالإنسان المعذَّب يعذِّب بدوره ولا أمل فى الخلاص بما أن « الماريشاليسيم » المتجبر يعقبه آخر يفوقه جبروتا . أما « تومبيزا » فيفقد فرصة كشف فساد رجل الشرطة عندما وضحت له الحقيقة . لذا تسيطر على رواية (تومبيزا) روح التشاؤم لانعدام الأمل فى الإصلاح ؛ فالبرىء مثل التمرجى « إبراهيم » يموت ضحية الطمع ، والشعب يكد بحثا عن حلول لحاجاته المادية مثل السكن والماء والوظيفة بينما المجتمع يعيش فى ظل « نظام مَثَلُه السىء دائماً من الأعلى »(٤٤) .

إنّ (تومبيزا) عبارةٌ عن لوحة سوداء وصورة قاتمة لمجتمع واقعى لم يتردد ميمونى فى تصويره بكل أبعاده . وما كثرة اعتماده على التلميح والاختصار فى عملية السرد إلا وسيلة تناسب سرعة تدهور الأوضاع وضيق الفترة الزمنية التى تسبق تفجر الأحداث واندثار الحقيقة مع وفاة الراوى .

صراع الأجيال وصدام الحضارات :

يتناول رشيد ميمونى موضوع صراع الأجيال فى رواية (شرف القبيلة) حيث يصور التحول الكبير الذى طرأ على المجتمع الجزائرى فى الربع الأخير من القرن العشرين . وقد سبق أن عالج العديد من الروائيين العرب هذا الموضوع ، ووصل معظمهم إلى حل وسط يجمع بين الحضارتين : التقليدية والحديثة ، ويبقى على الحوار والتفاهم بين الجيل القديم والجيل الحديث . لكن الأوضاع تأخذ منحدراً مأساوياً فى (شرف القبيلة) لأنها تقطع الوصل بين الجيلين ، وتصوِّر سيطرة الجيل الجديد على حساب الآباء والأجداد الذين أخذوا يفقدون حقوقهم بصورة تدريجية .

وقد تأزم الأمر على مستويى اللغة والسلطة . أما الأزمة الأولى فقد حددها الراوى فى بداية الكتاب إذ توجه إلى مستمعه ، أى إلى الجيل الشاب ، قائلا : « ستستمع إلىّ بدون أن تفهم كلامى . لقد بطل استعمال لغتنا . . . »(٤٥) . فهذا الجيل المُبعد هو جيل الكفاح وهو الذى حارب الاستعمار ليجد نفسه حبيس قصص وحكايات سرعان ما تنساها الذاكرة . وهذا مصدر الأزمة الثانية ، إذ تبين جيل الآباء أن أبناءهم يتعاملون معهم مثلما كان يفعل المستعمر فى السابق . ويتلخص موقفهم فى هذه الجملة التى تحمل الكثير من المرارة ، إذ يتساءل أحدهم قائلا : « هل ثرتم على المستعمر لتأخذوا مكانه ؟ »(٤٦) . وكأن المخاوف التى أثيرت من طرف الكاتب فى الروايتين الأولين قد بدأت تتحقق أمام ناظريه . وإذا كانت شخصيات يحيى حقى فى (قنديل أم هاشم)وأبطال الطيب صالح فى(موسم الهجرة إلى الشمال)(ودومة ود حامد) قد حققوا نسبة من التعايش والتفاهم بين الفئتين ، فإن شخصيات (شرف القبيلة)قد وصلت إلى مرحلة مأساوية إذ يشرح الراوى الأوضاع قائلا : « وحتى تعثروا علينا سيتحتم عليكم فى البداية حل رموز لهجتنا »(٤٦) .

وتجسد بلدة الزيتونة هذا الصراع المستميت بين الجيلين ، ومحاولات أهل المدينة ضد الغزو الخارجى والتغييرات التى غزت حياتها واستمالت أبناءها ، وقد أصابهم الضياع وتفشى التفكك فى صفوفهم نتيجة هذه الحضارة الغازية ، فأغرتهم بالتخلى عن تراثهم فاستبدلوا ببنادقهم رمز القوة والكرامة ، وبسروجهم رمز الحرية والعزة ، آلات كهربية سخيفة .

لقد صبَّ رشيد ميمونى أحداث (شرف القبيلة) فى إطار حكاية شعبية يرويها راوٍ مجهول . عاصر الأحداث التى سردها . وهذا النوع من الأدب يفسح المجال أمام الأحداث

الغريبة وشطحات الخيال ، مما يعطى الكاتب حرية فى الحركة وتحرراً من القيود . وتكثر فى الرواية المفارقات المضحكة والتعليقات الساخرة التى تضفى على الأحداث خفة محببة ، فيتحول الموقف من الجد إلى الهزل ، ويخفى الطابع النقدى اللاذع الذى يميز أسلوب الكاتب . وهذه الطريقة فى معالجة الموضوعات الحساسة أنجح من أسلوب النقد المباشر ، لأنها تجرّد القارىء من حذره وتستدرجه بصورة لا شعورية إلى حيز الأفكار المتداولة فى النص . وتعتمد الرواية ، فى كثير من الأحيان ، على التصوير الكاريكاتورى لتبرز الشوائب والتصرفات الغريبة بأسلوب مبتكر بعيداً عن الوصف المفصل .

تعريف الحرية :

يصب رشيد ميمونى انشغاله بمفهوم الحرية فى روايته الأخيرة (ألم نحياه) . فما صعوبة العيش إلا استحالة التنفس بمعناه الرمزى أى استحالة الحرية التى تصل إلى أقصاها فى أعلى المراكز الإدارية . وما رؤساء الدول أمثال « الماريشاليسيم » إلا سجناء أوضاع أوجدوها بأنفسهم وبمحض إرادتهم . وعندما تنعدم الحرية إلى هذا الحد ، يصبح الموت هو الخلاص الوحيد بل يصبح مصدر سعادة[٤٧] .

ومن الواضح أن ميمونى يؤمن بسياسة الابتعاد عن مراكز السلطة للاستمتاع بالحرية وتذوق السعادة . فيتحول مع بطله فى مدن ساحلية يغتسل فى بحرها ويتدفأ بشمسها ليعود إنسانا عاديا ، سعيداً بعد أن تطهر بفعل الماء والشمس ، ثم الحب الصادق الذى ظل طول حياته يبحث عنه بعد أن فقده سعيا وراء الحكم .

وإن كان الكاتب يسعى فى روايته إلى إبراز سحر الحب وقدرته على تحويل الإنسان من وحش إلى حمل ، فهو يهدف قبل كل شىء إلى تحديد معالم الديكتاتورية بكل أبعادها السلبية ، فما السلطة التى تخولها إلاّ سراب يكل الإنسان من الجرى وراءه مثلما حدث مع الماريشاليسيم الأول والثانى . يعيش الإنسان فى القمة فى عزلة نفسية قاتلة لا يعرف فيها الراحة ولا الأمن لأنه متأكد من الولاء الكاذب الذى يحيطه . فالغش يغزو كل مجالات الحياة كما تبرهن حادثة اللوحات التى أبرزت « الماريشاليسيم » فى صورة أفضل بكثير من حقيقته[٤٨] .

ويكاد الحاكم يغرق فى دائرة الضياع لولا قوة الحب التى تبرز الجانب الإنسانى فى شخصيته ، « إذ إنّ داخل كل واحد منا يتعايش قابيل وهابيل »[٤٩] والظروف الحياتية هى التى تدفع واحداً ليسيطر على الآخر .

وتنتمى رواية (ألم نحياه) إلى عالم التحليل النفسى للحكام المتجبرين لمعرفة دوافع تصرفاتهم ، بما أنها لا تجلب لهم السعادة ، بل على العكس من ذلك تحيطهم بتعاسة قاتلة . ويصل رشيد ميمونى إلى استنتاج صَرَّحَ به عَلَناً فى لقاء صحفى حيث قال إن « الإنسان السليم المتوازن لا يبحث عن السلطة »[٥٠] ، والحاكم المتجبر يكون عادة وليد أحداث تعيسة فى طفولته تدفعه « للانتقام من الحياة ومن أمثاله من الناس »[٥١] ، باختصار إذن الحكام الطغاة أناس مرضى .

وقد سبق وبيّن ميمونى آثار الطفولة التعيسة على بطل روايته (تومبيزا) وشخصية « عمر المبروك » فى رواية (شرف القبيلة)،كل منهما كان يبحث عن النسيان فى دوامة التحكم فى الآخرين .

إن استعراض عيوب الحكام ، السابقين منهم واللاحقين ، وتحليلها بهذه الصراحة والواقعية ، يضع رشيد ميمونى فى موقف حساس حتى إنْ كانت روايته قد نشرت فى فرنسا ، فهو يعيش فى الجزائر ويعمل فيها . لكنه يحتاط من أىّ محاولة للربط بين بطل (ألم نحياه) ورئيس الجمهورية فى بلده بالابتعاد عن التحديد الجغرافى والتاريخى والسياسى ، « فالماريشاليسيم » مجهول الاسم والأصل ينتمى إلى جنس « النّوَر » (Gitan) المحتقر . فوضاعة مولده تبرر غلاظة ألفاظه وتصرفاته وهو الذى يروى قصته ، يشكّلها على هواه ، فما زادت أو نقصت فيها مسئوليته . وكيف لإنسان نَشَأ على السرقة والاحتيال والغش والخداع ، أن يكون صادقا ؟ ! أمّا زمن الرواية نفسها فهو تلك اللحظة الحرجة التى يقف فيها هذا الطاغية أمام فريق الإعدام ، منتظراً انطلاق الرصاصات القاتلة . وما هى إلا لحظات حتى يغادر هذا العالم بدون أن يحاسبه أىّ كان على

صحة أو كذب أقواله . وأين لإنسان محكوم عليه بالإعدام أن يتصرف بطريقة منطقية ! وقد سيطر الخوف على مشاعره ؟ ! فقد ضغط الكاتب كل الأحداث فى لحظات قليلة وحرجة بالنسبة « للماريشاليسيم » قبل الانفجار الذى سيضع حداً لعذابه وحياته معا .

لكن رواية (ألم نحياه) ليست رواية بريئة . والقارىء أو الرقيب أو الاثنان معا ليسا بمتفرجين ساذجين . فإن كانت صورة « الماريشاليسيم » تنطبق على أكثر من حاكم فى بلدان العالم فى القرن العشرين ، فتصرفاته ترتبط بالسياسة الجزائرية فى العديد من التفاصيل المذكورة . فهناك صفات ترتبط برئيس الجمهورية هوارى بومدين على وجه التحديد ، من حيث وضاعة المنشأ وبساطة التعليم وعبوس الوجه والميل إلى الجدية والعمل المتواصل . وهو المسئول عن عملية « التصحيح الثورى » التى وردت فى الرواية . كما كُتب الدستور فى عهده وأُنشىء كذلك المجلس الوطنى ، وانتشرت فى عهده التسميات التى تحلت كلها بكلمة « وطنى » ، مما دفع ميمونى إلى السخرية منها واختيار رسام مبدع « كبطل وطنى »[٥٢] . أما البحث عن العملات الأجنبية ، خاصة الدولار ، فقد كانت الشغل الشاغل للشعب . ولا يتوانى الكاتب عن السخرية من هذه الظاهرة . هذا بالإضافة إلى عملية اختطاف الطالبة التى أحبها « الماريشاليسيم » والتى تشبهها فى خطوطها العريضة حادثة اختطاف مشابهة تمت فى كندا ، لفتاة جزائرية تزوجت من شاب فرنسى مخالفة رغبة عائلتها ، وكان لها ضجة فى الصحافة الأجنبية ، الفرنسية خاصة ، التى استغلت الفرصة للتعليق على أوضاع المرأة آنذاك .

هذا ، ولا ننكر أن شخصية « الماريشاليسيم » كما رسمها الكاتب فى روايته استلهمت الكثير من معالمها من كتب دارت حول الموضوع نفسه ، وقد صرح ميمونى بأنه تأثر كثيراً بكتاب (الأمير) لكاتبه « ماكيافيللى » وكذلك (الملوك الملعونين) « لموريس دروون » (Maurice Druon)[٥٣] .

لقد واصل « رشيد ميمونى » البحث عن الوسائل الفنية التركيبية التى تخدم الإبداع الأدبى ، على الرغم من اختفاء سلطة الرقابة على كتاباته . وقد أقر أنه « يعبر بحرية أكبر فى الرواية »[٥٤] ويتحفظ فى حديثه الصحفى . لكن « انشغاله بالانضباط والحقيقة »[٥٥] كان أقوى . وقد برهنت كل أعماله الأدبية على روح عالية من الصدق والأمانة ولم تكن الرقابة ، مهما كان نوعها ، لتعيقها عن مسيرتها ، مهما كان الثمن الذى ستدفعه . ولا شك أنّ الرقابة أسهمت ولو بطريقة غير مباشرة فى بلورة مواهب هذا الروائى المبدع الذى نجح فى دمج الدعابة والجد والتلميح مع التصريح ، ليخرج بأسلوب متفرد يميزه عن غيره .

الهوامش :

١ - انظر : **Le Fleuve Détourné** ,Paris, Robert Laffont, 1982, pp. 98- 99.

٢ ـ المرجع السابق .

٣ ـ نذكر ، على سبيل المثال لا الحصر ، مقتل غسان كنفانى ، وسجن عبد اللطيف اللعبى فى المغرب وناظم حكمت فى تركيا .

٤ - انظر **Jeune Afrique** No. 1618, 9- 16 janvier, 1992, (Rencontre avec un homme remarquable, Rachid Mimouni), p. 67.

٥ - انظر : **La Printemps n'en sera que plus beau**. SNED, 1978

٦ - انظر : **Une Paix à Vivre**, SNED, 1983- 1.

٧ - انظر : **Le Fleuve Détourné**, Paris Robert Laffont, 1982.

٨ ـ أنظر اللقاء الصحفى فى **Jeune Afiqne** ، ص ٦٨ .

٩ - انظر : **le Sommeil du Juste**. Paris. Julliard, 1960.

١٠ - انظر : **L'Eleve et la leçon** , Paris, Julliard, 1960.

١١ ـ الجزائر ، الدار الوطنية للنشر والتوزيع ، ١٩٧٤ .

١٢ ـ الجزائر الدار الوطنية للنشر والتوزيع ، ١٩٧٠ .

١٣ - انظر : **La Danse du Roi,** Paris, Le Seuil 1968.

١٤ - انظر : **Les Alouettes Naïves,** Paris, Julliard, 1967.

١٥ ـ لقد سيطر هذا الاتجاه على معظم كتاب القصة القصيرة الذين يكتبون باللغة العربية فى العقد الأخير .

١٦ ـ ظهرت الأحاديث والمقابلات الصحفية العديدة خاصة فى الصحافة الفرنسية .

١٧ - انظر : **Madame Bovary,** Gustave Flaubert, 1857.

١٨ - انظر : Roland Barthes, Paris, Seuil, 1981, p. 237.

١٩ - ص ٦٢ **Le Grain de la Voix,** Entrethiens 1962- 1980.

٢٠ - انظر : **L'Honneur de la Tribu,** Paris, R. Laffont, 1989, P. 128.

٢١ - المرجع السابق .

٢٢ - ص ١١ .

٢٣ - انظر : **S/Z,** Roland Barthes, Paris, Le Seuil, 1970 P. 141.

٢٤ - انظر : **Une Peine à Vivre,** Paris, Stock, 1991.

٢٥ ـ انظر المقابلة فى مجلة **Jeune Afrique**، ص ٦٧ .

٢٦ ـ المرجع السابق ، ص ٦٧ ـ ٦٨ .

٢٧ ـ المرجع السابق ، ص ٦٨

٢٨ ـ صدر عام ١٩٠٧ .

٢٩ ـ أعطت هذه القصة اسمها للمجموعة . صدرت فى الجزائر عام ١٩٨٠ . وكانت الطبعة الأولى فى بيروت عام ١٩٧٤ .

٣٠ ـ **النهر المحول** ، ص ٧٩ .

٣١ ـ المرجع السابق .

٣٢ ـ المرجع السابق ، ص ٣٦ .

٣٣ ـ قصة بقلم الكاتب الفرنسى Voltaire (1759)

٣٤ ـ انظر اللقاء الصحفى فى مجلة **Jeune Afrique** ، ص ٧٦ .

٣٥ ـ المرجع السابق .

٣٦ ـ **النهر المحول** ، ص ١٦٤ .

٣٧ ـ المرجع السابق ، ص ١٦٥ .

٣٨ ـ انظر اللقاء الصحفى فى مجلة **Jeune Afrique** ، ص ٦٧ .

٣٩ ـ **النهر المحول** ، ص ١٦٤ .

٤٠ ـ المرجع السابق .

٤١ - انظر : **Tombeza,** Paris, R. Laffont, 1984.

٤٢ ـ المرجع السابق ، ص ٤٥ .

٤٣ ـ **ألم نحياه** ، ص ١٣٢ .

٤٤ ـ **تومبيزا** ، ص ٢٦٨ .

٤٥ ـ ص ١١ .

٤٦ ـ ص ٢١٣ .

٤٧ ـ ص ٢٧٦ .

٤٨ ـ ص ١٧١ .

٤٩ ـ أنظر اللقاء الصحفى فى مجلة **Jeune Afrique** ص ٦٩ .

٥٠ ـ المرجع السابق .

٥١ ـ المرجع السابق .

٥٢ ـ **ألم نحياه** ، ص ١٧٤ .

٥٣ ـ أنظر اللقاء الصحفى فى مجلة **Jeune Afrique** ، ص ٧٢ .

٥٤ ـ المرجع السابق ، ص ٧٥ .

٥٥ ـ المرجع السابق ، ص ٦٨ .

محاكمة مدام بوفارى

ابتهال يونس

تتعدد الأنظمة الشمولية التى عرفتها البشرية وتتنوع عبر الزمان والمكان ، لكن تظل هناك عناصر ثابتة تتكرر فى كل تجربة دكتاتورية . وتكون الثقافةُ والإبداع أولى ضحاياها . أهم هذه العناصر تأليه الحاكم الفرد ليصبح من حقه وحده اتخاذ كافة القرارات ، لأنه يعتبر نفسه مبعوث العناية الإلّهية لتحقيق السعادة والرخاء لشعبه ، فهو خير من يعلم وأصلح من يقرر . يستند هذا الحاكم الفرد فى حكمه على أعمدة راسخة هى المؤسسات العسكرية والدينية والاقتصادية . وتكون الإدارة الحكومية والشرطة ووسائل الإعلام أدوات ممارسته للسلطة . لذا تسيطر الصحف الرسمية على وسائل الإعلام من أجل السيطرة على الرأى العام وتحويله إلى طفل يحتاج لمن يرعاه ويقرر له مصيره وحياته فى أدق تفاصيلها . وبما أن الحاكم الفرد يعرف مصلحة شعبه أفضل من هذا الشعب نفسه ويمارس عليه سلطة أبوية صارمة ، فلا بد من إسكات الأصوات « المثيرة للفوضى » التى تخرج عن الخط الرسمى وتشوه الصورة الجميلة التى يطرحها النظام عن نفسه . من هنا تنبع حتمية القوانين المقيدة للحريات وخاصةً حرية الرأى والتعبير ، فيواجه المبدع اتهامين لا ثالث لهما : محاولة قلب نظام الحكم وهو اتهام يجرمه من المثول أمام القضاء ويحوله إلى المحاكم العسكرية ، والتطاول على المقدسات وهو اتهام يضعه تحت رحمة محاكم التفتيش . ويجد المبدع نفسه.أمام اختيارين : القطيعة مع النظام القائم أو تقديم التنازلات لهذا النظام حتى يجد لنفسه مكانا فيه . وينتج عن ذلك نوعان من الإنتاج الفنى عامة والأدبى خاصة : الإبداع رفيع المستوى الذى يحاربه النظام ، وإنتاج أدبى تجارى سطحى ، لكنه يحظى بالنجاح والذيوع لتطابقه مع رغبات النظام وأهدافه . لكن محاربة النظام للإبداع الأدبى الرفيع لم تمنع كثيرا من الكتّاب من التعبير عن رأيهم من خلال أعمالهم متحملين تبعات إبداعهم ولو أدى بهم ذلك إلى المثول أمام القضاء . ومن أشهر الأمثلة على ذلك جوستاف فلوبير، الذى حوكم على روايته « مدام بوفارى » فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر أثناء فترة حكم نابليون الثالث .

ـ ١ ـ

تُعدّ هذه الفترة فى فرنسا (١٨٤٨ / ١٨٧٠) من أكثر الفترات كبتا للحريات ، إذ انتخب الأمير لويس نابليون بونابرت (ابن شقيق نابليون بونابرت) رئيسا للجمهورية الثانية عام ١٨٤٨ . وفور وصوله إلى الحكم شَرَعَ « الأمير / الرئيس » فى إصدار قوانين « محافظة » أهمها قانون التعليم الصادر فى مارس ١٨٥٠ الذى سمح للكنيسة بممارسة العملية التعليمية فى مدارسها بعيدا عن رقابة الدولة . وفى العام نفسه صدر القانون الانتخابى الذى جعل حق الانتخاب مشروطا بالإقامة ثلاث سنوات متواصلة فى مكان ثابت ، وذلك لاستبعاد الطبقات الفقيرة التى تتنقل من مكان إلى آخر بحثا عن عمل والتى يمكنها التصويت لصالح اليسار . وقد أدى ذلك إلى استبعاد جزء كبير من المعارضة من العملية الانتخابية . أما قانون الصحافة ، الذى صدر فى العام نفسه كذلك ، فقد فرض وضع طوابع على الصحف المرسلة بالبريد،مما أدى إلى ارتفاع ثمن الصحف،وذلك من أجل حرمان العمال من قراءة الصحف الاشتراكية . كما فرض على كل صحيفة دفع مُبلغ معين على سبيل التأمين عند إنشائها ، الأمر الذى أصبح يمثل عائقا أمام صحف المعارضة التى لم يكن يملك أصحابها القدرة على تحمل تلك التبعات المالية الباهظة .

وفى ديسمبر ١٨٥١ ، قام « الأمير ـ الرئيس » بانقلاب أطاح بالجمهورية الثانية وأعاد النظام الامبراطورى فنصب نفسه إمبراطورا تحت اسم نابليون الثالث،وعدل الدستور بما يسمح له بإرساء ديكتاتورية الفرد . لقد أقام نظاما تكون له الكلمة الأولى والأخيرة فيه . فهو الذى يتخذ القرارات على المستوى الداخلى والخارجى ، ويعدل أدوار مؤسسات الدولة واختصاصاتها كيفما شاء ووقتما شاء . كما فرض على أعضاء المجالس النيابية والوزراء ورجال القانون ضرورة تأدية يمين الولاء له . وعلى هذا لم يكن هناك وزراء فى واقع الأمر،بل كان هناك منفذون لأوامر الإمبراطور الذى كان يعينهم ويقيلهم وقتما يشاء . أما البرلمان فلم يكن يتمتع بحق مساءلة الإمبراطور أو استجواب الوزراء أو تعديل القوانين والدستور ، إذْ كان برلمانا صامتا لا يتعدى دوره حدود التصويت . ولم يكن من حق الصحف نشر وقائع جلسات البرلمان . أما فيما يخص القضاء فقد كانت الأحكام تنطق باسم الإمبراطور الذى كان من حقه إعلان حالة الطوارىء وتكليف السلطة العسكرية بمهام القضاء .

كان ما يسعى إليه نابليون الثالث هو إقامة نظام حكم قوى ومسيطر يستند إلى قاعدة شعبية ، أى ما أسماه الديمقراطية التسلطية التى تستبعد النظام البرلمانى . لكنه انتهى فى الواقع إلى تأسيس نظام للسلطة البطريركية انطلاقا من تصوره لنفسه بأنه الرجل الذى اختاره القدر لتحقيق سعادة شعبه . وكان يرى أنه يجب « تفادى قيام ثورة وذلك عن طريق إعطاء الشعب ما يصبو إليه » . لكنه كان يعتقد أنه هو وحده الذى يعرف ما يريده الشعب وهو الذى يحدد شرعية المطالب الشعبية من عدمها . وقد كانت أعمدة النظام التى استند إليها نابليون الثالث فى حكمه الديكتاتورى هى الجيش والكنيسة ورجال الأعمال . كان الإمبراطور يرى أن للجيش دورا سياسيا فى إدارة الأزمات ، لذا وضع العسكريين فوق المحافظين وأطلق أيديهم فى المحافظات للقبض على « المشتبه فيهم »،وهو تعبير يشير أساسا إلى الجمهوريين واليساريين . كما أوكل وزارة الداخلية والأمن العام إلى أحد جنرالات الجيش ، بالإضافة إلى فتحه باب مجلس الشيوخ على مصراعيه أمام العسكريين . أما الكنيسة فقد كان الوفاق بينها والنظام قائما على المصالح المتبادلة ، فقد اعتمد النظام على أداة الوعظ الدينى فى المجال الاجتماعى والأخلاقى لمحاربة الدعاية الثورية . ومن جهة أخرى كان لأصوات الإكليروس قوة انتخابية لها وزنها ، قادرة على جذب أصوات الملكيين والمحافظين لصالح النظام . هكذا استعادت الكنيسة مكانتها وحظيت باحترام وحماية الحكومة التى كانت تشركها فى كل الاحتفالات العامة وتغدق عليها من الناحية المادية . وردت الكنيسة الجميل بأن أرست نظاما أخلاقيا صارما ، وأخذت توزع تهمة الكفر وانتهاك المقدسات على كل من تسول له نفسه معارضة نظام الحكم .

وقد اعتمد النظام على أداة فعالة أخرى هى الإدارة ، بالإضافة إلى الجيش والكنيسة . وتجلت فاعلية هذه الأداة فى مجال الانتخابات . وكان هناك ما يسمى بالمرشح الرسمى الذى يختاره الإمبراطور « من أجل المصلحة العامة » الذى يتولى المحافظ مهمة القيام بالدعاية له . وكانت ملصقاته الدعائية تعلق مجانا فى الأماكن الرسمية ، ويعتبر تمزيقها جريمة يعاقب

عليها القانون ، بينما يقوم منافسوه بتعليق ملصقاتهم الدعائية على نفقتهم ، ويقوم الموظفون أنفسهم بتمزيقها بعد ذلك . ويتم تعبئة كل موظفى المدينة ، ابتداء من خفير الحراسة حتى القاضى مرورا بالقسيس والمدرس ، للقيام بالحملة الانتخابية لصالح المرشح الرسمى وذلك بقيادة المحافظ نفسه . أما من يقومون بالدعاية لمنافسيه فكثيرا ما كانوا يتعرضون للتهديد المعنوى والجسمانى أحيانا ، وقد يصل الأمر إلى القبض عليهم . وكان التهديد من جهة والوعود الخلابة من جهة أخرى تنهمر أثناء عملية الاقتراع . هذا إلى جانب عمليات التزوير من حشو صناديق الاقتراع حتى التلاعب فى النتائج . ولم يكن هناك داع للتزوير فى معظم الأحيان لأن الوعد والوعيد كانا يكفيان لإنجاح المرشح الرسمى .

وفيما يخص الحريات العامة ، فقد حرص النظام على تقييدها ، بل قام بإلغاء حرية الاجتماع . لكن أهم الحريات التى تم تقييدها هى حرية التعبير عن الرأى ، فتم تكبيل الصحافة بمجموعة من القوانين ، من أهمها قانون فبراير ١٨٥٢ الذى حدد نظام الصحافة ، ومن مواده أنه لا يمكن إنشاء جريدة تتناول مواضيع خاصة بالسياسة أو بالاقتصاد الاجتماعى إلا بتصريح من الحكومة يتم تجديده عند تغيير رئيس تحريرها . هذا بالإضافة إلى فرض ضريبة طوابع على الصحف المرسلة بالبريد ودفع مبلغ تأمين عند إنشاء الجريدة . كما منعت الصحف من نشر وقائع مداولات البرلمان والمحاكمات الخاصة بالصحافة . وكانت الصحف تتعرض لرقابة بوليسية صارمة حرمت عليها تناول الشؤون السياسية . والجريدة التى تخالف التعليمات تتعرض للإنذار ودفع غرامة ، ويتم إغلاقها بعد إنذارين . كما كان من حق الحكومة إغلاق الصحف بعد إنذارين حتى لو لم يصدر حكم قضائى بذلك . هذا بالإضافة إلى وسائل الضغط المتنوعة غير المرئية . وقد برّر وزير الداخلية آنذاك تقييد حرية الصحافة بقوله : « لكى تكون لحرية الصحافة إيجابياتها الحقيقية يجب ،فى بلد تكّون حديثاً ،التمهيد لذلك بتنشئة جيل سياسى جديد يتميز بالشباب والنشاط والاستقلال ، لتحل تلك النفوس الجديدة محل تلك التى أهاجتها الثورات » . ومن جهة أخرى ، حرص النظام على إنشاء جريدة حكومية فى كافة المقاطعات ، بالإضافة إلى السيطرة على الصحف المحلية .

وعلى صعيد آخر ، سعى النظام لإسكات الأصوات المعارضة له خاصة أصوات رجال التعليم . فقام بإلغاء القانون الذى كان يمنح حصانة لأساتذة الجامعات ويمنع نقلهم تعسفيا خارج الجامعة . خلاصة القول إن النظام عمد إلى تقييد الحريات بل إلغائها حرصا على بقائه . وقد برر ذلك بأن « الحرية لم يحدث أبدا أن ساهمت فى إنشاء صرح دائم ، وإنْ كانت تتوج هذا الصرح بعد أن يدعمه الزمن » . وهكذا ظلت الحرية مشروعا مؤجلا فى ظل حكم نابليون الثالث حتى يتمكن هذا الأخير من « تدعيم النظام الجديد » .

فى ظل هذا الجو الخانق ، لم يكن أمام المبدعين سوى الاحتماء بالأبراج العاجية وممارسة ما أسموه « الفن للفن » ، رافضين الاندماج فى مجتمع تسيطر عليه البرجوازية بقيمها الفنية الهابطة وبقيمها الأخلاقية الزائفة . وكان من الطبيعى أن تثير الأعمال الإبداعية القيمة « فضائح أخلاقية » فى نظر هذا المجتمع ، وتؤدى بأصحابها إلى المثول أمام القضاء . ومن أشهر هذه الأعمال الإبداعية لوحة الأوليمبيا لمانيه ، وديوان (أزهار الشر) لبودلير ، ورواية (مدام بوفارى) لفلوبير .

ولقد نشرت رواية(مدام بوفارى)لجوستاف فلوبير مسلسلة فى مجلة (دورية باريس) فيما بين أول أكتوبر و ١٥ ديسمبر ١٨٥٦ . وأدى نشرها إلى إحداث ثورة عارمة فى الأوساط البرجوازية الحاكمة انتهت بتقديم فلوبير،مع ناشر الدورية ومديرها بصفتهما شركاء فى الجريمة إلى المحاكمة بتهمة خدش الحياء العام وانتهاك المقدسات .

ـ ٢ ـ

لقد بدأ المدعى العام بعرض التهم الموجهة لفلوبير وهى :

أولا : الإساءة إلى الآداب العامةُ من خلال المشاهد « الشهوانية » .

ثانيا : إهانة الدين من خلال خلط صور اللذة بالأشياء المقدّسة . وقد انتهى إلى نتيجة مؤداها أنّ الشهوانية هى اللون الغالب على الرواية ، وأنها أيضا الخط الأساسى للكاتب .

وأورد أمثلة من الرواية لتأكيد الاتهام . منها على سبيل المثال وصف الكاتب لطفولة إيما بوفارى فى المدرسة الداخلية بالدير عندما كانت تتعمد اختلاق خطايا صغيرة لتبقى أطول فترة ممكنة تستمع إلى همسات القسيس . كما كانت الإشارات فى الصلوات إلى المسيح بوصفه « العشيق السماوى » والارتباط به فى « زواج أبدى » تثير داخلها ارتعاشة أقرب إلى اللذة منها إلى التعبد . ودلل المدعى العام على نوايا فلوبير غير الأخلاقية من خلال وصفه لإيما : إذ أخذ عليه أنه لم يتطرق لنواحى الذكاء فى الشخصية ، ولم يتوقف حتى عند ملامح الجمال الجسدى ، بل أفاض فى وصف « أوضاعها الحسية » مؤكدا بذلك أن جمالها من النوع « المثير للغرائز » . وذهب الكاتب أبعد من ذلك ، فى رأى المدعى العام ، عندما وصف بطلته بعد سقطتها الأولى على درب الخيانة الزوجية على النحو التالى :

« لم تكن مدام بوفارى أبدا فى مثل جمالها الآن ـ كانت تتمتع بهذا الجمال الذى تضفيه البهجة والحماس والنجاح (. . .) وظلت تردد وهى تنظر إلى نفسها فى المرآة : لقد صار لى عشيق ، عشيق ! » .

وقد رأى المدعى العام فى هذا المقطع تمجيدا للخيانة الزوجية وتغنيا بها وهو ما اعتبره أفظع من الخطيئة ذاتها . بل تجرأ فلوبير وتحدث عن « دنس الزواج » بينما لم يتحدث إلا عن « خيبة الأمل » الناتجة عن الخيانة الزوجية ، مما جعله فى نظر المدعى العام ، يتغنى « بشاعرية » الخيانة ويعطيها الأفضلية على العلاقة الشرعية . وأورد ممثل الاتهام مشهدا من الرواية يصف فيه الكاتب نشوة إيما فى لقائها مع عشيقها ، ولاحظ وصف فلوبير الرائع لهذا المشهد . فالكاتب فى نظره « يعرف كيف يجمل وصفه مسخرا لذلك كافة إمكانيات الفن دون أن يتقيد بقواعده وضوابطه : إنها الطبيعة فى كامل عريها ، فى كامل فجاجتها ! » .

وعن انتهاك المقدسات أورد المدعى العام مثالين استشهد بهما على ذلك . الأول وصف الأزمة الصحية التى أصابت إيما بعد تخلى عشيقها الأول عنها والتى أشرفت خلالها على الموت فتوجهت إلى الله : « أحست بانعدام الوزن وأن حياة أخرى تبدأ ، وأن كيانها الصاعد إلى الله سيتلاشى فى هذا الحب كالبخور المشتعل الذى يتصاعد دخانه ويتلاشى » . هنا وجد المدعى العام أن إيما تتوجه إلى الله بعبارات « توجه للعشيق فى حمى الخيانة الزوجية » وقرر أنه إهانة للدين أن يخلط فلوبير بين الشهوانية والمقدسات . أما المثال الثانى فهو مشهد موت إيما والقسيس يؤدى لها شعائر الموت ويصلى من أجلها الصلاة الأخيرة . لكنها تموت منتحرة دون اعتراف أو دمعة ندم على ما فعلت ، بل تقول لنفسها : « إن الموت لشىء هين . سوف أنام ثم ينتهى كل شىء » . أى أنها ، فى نظر المدعى العام ، لا تؤمن باليوم الآخر وتؤكد أنها ذاهبة إلى العدم . وفى اللحظة التى يقوم فيها القسيس بصلواته من أجلها ، يمرّ أعمى فى الشارع يغنى أغنية فاضحة ، مما أثار ثائرة ممثل الاتهام الذى وجد فى هذا المشهد تدنيسا للمقدسات وخلطا لها بالشهوانية .

وفى نهاية عرضه للتهم الموجهة إلى فلوبير قام المدعى العام بالرد على ما أسماه الاعتراضات الممكنة ، وأهمها : أن الرواية أخلاقية لأن الخيانة تعاقب فى النهاية . فيرى أن العقاب النهائى لا يمكن أن يغفر « التفاصيل الشهوانية » التى تضمنتها الرواية . ويصر على أن الرواية غير أخلاقية وتشكل خطرا على الأخلاق العامة لأنها تقع بين أيدى فتيات وزوجات . إنها رواية لا تحتوى على جملة واحدة تدين الخيانة الزوجية وليست بها شخصية واحدة تقف فى وجه إيما وتدينها . فالزوج الأبله يزداد حبه لزوجته بعد أن علم بخيانتها له ، والرأى العام تمثله شخصيات كاريكاتورية تافهة . حتى الدين يمثله قسيس مثير للسخرية . هناك إذن شخصية واحدة تسيطر على جو الرواية يجعل فلوبير الحق معها ، تلك هى شخصية مدام بوفارى .

هكذا ختم المدعى العام مرافعته بتأكيد أن الأخلاق والشعور الدينى هما أساس الحضارة . تلك الأخلاق التى تدين الخيانة الزوجية بوصفها جريمة ضد الأسرة ، كما تدين الانتحار بوصفه احتقارا لواجب الحياة وكفرا بالحياة الأخرى . وانتهى من ذلك إلى إدانة المدرسة الواقعية ليس لأنها تصف الأهواء فمن واجب الفن وصفها ، ولكن لأنها تصفها بلا ضوابط ولا محاذير ، والفن بلا قواعد ليس فنا بل « امرأة تخلع كل

ملابسها » . إن فرض الحياء بوصفه قاعدة على الفن ليس تقييدا له ، فى نظر المدعى العام ، بل هو تكريم له .

نرى مما سبق أن الاتهام الذى كان موجها لفلوبير هو خدش الحياء العام وانتهاك المقدسات . لكن ورد على لسان المدعى العام اتهام آخر بصورة عرضية عابرة لكنه ينم عن الجرم الحقيقى الذى ارتكبه فلوبير فى نظر السلطات وهو التعريض بالنظام الحاكم . فقد أدان المدعى العام إشارة فلوبير إلى الملكة مارى انطوانيت ومغامراتها وعشاقها . ودفع ممثل الاتهام ذلك قائلا إن التاريخ لم يترك لنا دليلا واحدا على صدق هذه الروايات . ويكفى أنها ماتت « بجلال الملكة وهدوء المسيحية » مما هو جدير بمحو أية خطيئة . ولنا أن نتساءل نحن بدورنا : ألم تمت إيما أيضا فى هدوء ؟ وألا يكفى هذا لمحو خطاياها هى أيضا ؟ إنّ إيما فى نظر المدعى العام مدانة عكس مارى انطوانيت التى لا يجب أن تدان لأنها ملكة ، كما لو كانّ التعريض بملكة ماتت منذ ما يقرب من قرن يمكن أن يعتبر إهانة أو تهديدا لنظام نابليون الثالث الإمبراطورى !

ـ ٣ ـ

وقد انطلق الدفاع من المبادىء « الأخلاقية » نفسها التى أسس عليها الاتهام دعواه . فبدأ بتأييد الرقابة على الكتابات التى يمكن أن تخدش الحياء العام ، لكنه اتهم مدير المجلة بممارسة تلك الرقابة بطريقة خاطئة ، لأنه قام بحذف بعض المقاطع بطريقة أوحت بأن ما تم حذفه غير أخلاقى ، فى حين أن الرواية « أخلاقية فى المقام الأول » . فهى تهدف إلى التوعية بمخاطر الانجراف وراء الأوهام والانزلاق نحو الخطيئة . فما يقوله فلوبير فى هذه الرواية هو ما يقوله كل أب لتوعية بناته . لكنه يقوله بأسلوبه الخاص وهو وصف بشاعة الخيانة وآلام السقوط ، بالتعبير عن الحالة المريعة التى وصلت إليها إيما والعار والدمار اللذين لحقا بها من جراء تخليها عن واجبها زوجةً وأماً . وهو بذلك يحذر الفتيات والزوجات من محاولة « البحث عن السعادة خارج إطار الزوجية » . إنها دعوة أخلاقية للحفاظ على دعائم المجتمع . وسيلة فلوبير فى هذه الرواية هى التنفير، وذلك من خلال تسخير موهبته الوصفية فى خدمة الأخلاق بعرضه صور الانحدار والضياع الذى حاق بإيما . وإذا كان فلوبير قد غالى ، من وجهة نظر الاتهام ، فى وصف مغامرات إيما وانحدارها نحو الرذيلة فإنه لم يعرض ، من وجهة نظر الدفاع ، سوى ما يحدث فعلا فى الواقع ، مما يدعم هدف الرواية الأخلاقى ، إذ يجب عرض الخطيئة ونتائجها للتحذير منها . لذلك لم يجعل فلوبير إيما تعيش حياة سعيدة وتنعم بخطاياها ، بل جعل التعاسة تبدأ معها منذ خطيئتها الأولى . ومعنى ذلك أن الهدف الأخلاقى للرواية « يوجد فى كل سطر بها » لحرص فلوبير على احترام الأخلاق والمقدسات . فهو لا يسهب فى وصف مشاهد اللقاء الحسى بل يعرضها بصورة مقتضبة ، وما يسهب فى وصفه هو صور المعاناة والانحدار الناتجة عن الخطيئة .

وفى رده على اتهام المدعى العام لفلوبير بانتهاك المقدسات خلال مشهد موت إيما ، فسر المحامى مرور الأعمى وهو يغنى أغنيته الفاضحة ، التى طالما سمعتها منه إيما وهى عائدة من لقاءاتها مع عشاقها ، بأنه بمثابة تذكير بالخطيئة التى لم ترحمها حتى وهى تتطلع إلى الرحمة الإلّهية .

نلاحظ هنا أن ممثل الدفاع لم يتطرق لحرية التعبير عن الرأى وحرية الإبداع ، بل بنى دفاعه على المقولات الاجتماعية السائدة عن الأخلاق والفضيلة والدين ، وانبرى لتأكيد تمسك فلوبير بالفضيلة والأخلاق واحترامه للمقدسات . وذهب إلى أنه قد قدم للمجتمع « كتابا شريفا » هدفه « الحث على الفضيلة بالتنفير من الخطيئة » . وكانت هذه هى الخطوة الأولى فى خطته للدفاع عن الكاتب ، وكانت تهدف إلى سحب البساط من تحت أقدام ممثل الاتهام وكسب هيئة المحلفين فى صف فلوبير . لم ينس الدفاع أن المحلفين هم ممثلون لهذا المجتمع البرجوازى المتمسك بالفضيلة الزائفة . لذا بدأ دفاعه من خلال الحجج نفسها التى ساقها الاتهام والسائدة فى مثل هذا المجتمع . وعندما شعر أن المحلفين قد « استراحت ضمائرهم » لفضيلة فلوبير وتمسكه بالأخلاق واحترامه للمقدسات بدأ ممثل الدفاع شيئا فشيئا فى فضح نفاق المجتمع وزيف قيمه ، وذلك عندما توجه إلى المحلفين قائلا :

« نعم ، نرى حولنا النساء اللاتى انحرفن ، مبتسمات سعيدات يرتدين أفخر الثياب ويقبل أيديهن كبار القوم وغالبا ما يكن هن أيضا من النبيلات . هذا ما تسمونه احترام الأخلاق العامة . ومن يقدم لكم امرأة خائنة تموت وسط العار هو من يرتكب جريمة ضد الآداب العامة ! » .

وذهب الدفاع أبعد من ذلك عندما دفع بأن المخطىء الحقيقى فى هذه القضية هو المجتمع بصفة عامة والتربية بصفة خاصة . لقد كانت إيما فتاة شريفة مثل بقية الفتيات لكن التربية التى تلقتها فى الدير لم تجعلها قوية فى مواجهة الحياة ، بل جعلت منها كائنا هشاً سريع الانفعال يحلق فى آفاق بعيدة عن واقعه الملموس وأبعد من إمكانياته الحقيقية . فالدين الذى تعلمته إيما فى الدير ليس الدين الذى يملأ قلبها بالإيمان ويجعلها قوية وقت الشدائد ، بل تلقت إيما نوعا من الدين أقرب إلى تجارة التمائم والتماثيل الصغيرة ، دين بكّاء ضعيف يصيب النفوس الحساسة بالخمول والضعف ، دين « حسى » لا يساعد على السير فى الطريق القويم ، بل يدفع دفعا بتلك النفوس الحالمة الحساسة إلى السقوط والضياع . لم ينتهك فلوبير إذن المقدسات ولم يسىء إلى الدين بقدر ما حاول إبراز مخاطر هذه الصورة المنتشرة للدين التى تغرق الناس فى التفاصيل الفرعية والغيبيات ، وهى أبعد ما تكون عن جوهر الدين . والدليل الذى قدمه الدفاع على براءة فلوبير من التهم الموجهة إليه ملف يحتوى على شهادات لكبار الكتّاب والمفكرين تقف إلى جانب الرواية ، ليس فقط من الناحية الأدبية ولكن من الناحية الأخلاقية أيضا . وأبرز هذه الشهادات شهادة شاعر فرنسا الكبير لامارتين الذى عرف بتدينه الشديد وعفة كتاباته ، والذى وجد مشهد موت إيما بشعا بشاعة تفوق بكثير الجرم الذى ارتكبته والذى لا يستحق مثل هذه النهاية القاسية . ولجأ ممثل الدفاع إلى إعطاء أمثلة عديدة لكبار الكتّاب والشعراء الفرنسيين وغيرهم عبر التاريخ ، كتّاب وشعراء أوردوا فى كتاباتهم مشاهد « شهوانية »،وفقا لتعبير المدعى العام ، بل سخروا من رجال الدين وعرضوا بهم ، وهو ما لم يفعله فلوبير ، لكن أحدا لم يتعرض لهم . ثم وصل ممثل الدفاع إلى أهم نقطة فى مرافعته وهى النقطة المحورية بالنسبة لكل من يدافع عن حرية التعبير والإبداع ، ألا وهى أنّ الحكم على العمل الأدبى يجب أن ينصبّ فقط على قيمته الأدبية . وهذا من شأن النقاد لا من شأن غيرهم . ذلك أن المقاطع التى تمت إدانتها لا تعبر عن آراء فلوبير الخاصة التى يحاول إقناع القارىء بها ؛ ولكنها آراء خاصة بالشخصية من خلال أسلوب الحوار الداخلى الذى تميزت به المدرسة الواقعية التى ينتمى إليها فلوبير . وهو شكل جديد للرواية ، يعتمد الشكل السردى فيه على عدم تدخل الكاتب بآرائه وأحكامه تدخلا مباشرا .

لم يفت ممثل الدفاع إشارة المدعى العام العابرة إلى الملكة مارى انطوانيت ، فقام بالرد عليها بطريقة ساخرة متسائلا ما إذا كان المدعى العام جاداً فى تجريم فلوبير على ذلك . وذهب إلى أن مارى انطوانيت يجب احترامها بالطبع لأن لقبها بوصفها ملكة يوجب الاحترام . وقد فضح ممثل الدفاع بذلك ما حاول المدعى العام إخفاءه وراء ستار الأخلاق والدين . فالمقدسات هى فى آخر الأمر شخص الحاكم ، والإساءة إلى الأخلاق والفضيلة هى التعريض به أو بالمحيطين به أو بكل ما يمس نظام حكمه من قريب أو من بعيد .

ـ ٤ ـ

وفى ٧ فبراير ١٨٥٧ أصدرت المحكمة حكمها فى هذه القضية وهذا نصه :

« خصصت المحكمة جزءا من جلساتها خلال الأيام الثمانية الماضية للمداولات الخاصة بالاتهام الموجه للسيد ليون لوران بيشاه (Léon Laurent- Pichat) والسيد أوجست الكسيس بييه (Auguste- Alexis-Pillet) ، الأول مدير والثانى ناشر مجلة « دورية باريس » ، بالإضافة إلى السيد جوستاف فلوبير ، ومهنته أديب . وكان الاتهام الموجه لثلاثتهم هو :

١ ـ السيد لوران بيشا ، سنة ١٨٥٦ ، لنشره فى الأعداد من أول إلى ١٥ ديسمبر من « دورية باريس » أجزاء من رواية بعنوان « مدام بوفارى » ، خاصة بعض الأجزاء التى ظهرت فى الصفحات ٧٣ ، ٧٧ و ٧٨

و٢٧٢ و ٢٧٣ . وقد ارتكب بهذا النشر جريمة خدش الحياء العام والتطاول على الدين والأخلاق الحميدة .

٢ ـ السيدان بيبه وفلوبير ، الأول لطبعه تلك الأجزاء بغرض نشرها ، والثانى لكتابته وإعطائه للسيد لوران بيشاه أجزاء من رواية « مدام بوفارى » بغرض نشرها . وقد ساعده على ذلك السيد لوران بيشاه بالتمهيد وتسهيل الجرائم السابق ذكرها ، مما جعلهما شريكين فى الجرائم المنصوص عليها فى البند الأول والثامن من قانون ١٧ مايو ١٨١٩ والبندين ٥٩ و ٦٠ من قانون العقوبات . وقد قام السيد بيفار (Pivard) بتمثيل الادعاء .

وبعد أن استمعت المحكمة للدفاع الذى قام به السيد سينار (Senard) عن السيد فلوبير ، والسيد ديماريه (Desmarest) عن السيد بيشاه ، والسيد فافرى (Faverie) عن الناشر ، حددت جلسة اليوم (السابع من فبراير) للنطق بالحكم وهو التالى :

ـ نظرا لأن لوران بيشاه وجوستاف فلوبير وبيبه وجهت إليهم تهمة خدش الحياء العام والتطاول على الدين والأخلاق الحميدة ، الأول لنشره فى مجلة « دورية باريس » التى يرأس تحريرها ، فى الأعداد الأول والخامس عشر من أكتوبر والأول والخامس عشر من نوفمبر والأول والخامس عشر من ديسمبر ١٨٥٦ ، رواية بعنوان « مدام بوفارى » ، وجوستاف فلوبير وبيبه شريكين ،الأول لإعطائه مخطوطة الرواية والثانى لطبعها .

ـ نظرا لأن الأجزاء موضع الاتهام فى هذه الرواية ، التى تحوى ٣٠٠ صفحة ، هى ، وفقا لقرار الاتهام ، الصفحات ٧٣ و ٧٧ و ٧٨ (عدد الأول من ديسمبر) و ٢٧١ و ٢٧٢ و ٢٧٣ (عدد الخامس عشر من ديسمبر ١٨٥٦) .

ـ نظرا لأن الأجزاء موضع الاتهام ، لو قرأت مجردة ومقتطعة ، تحتوى بالفعل إمّا على عبارات أو على صور أو على مشاهد يستنكرها الذوق السليم لأنها تؤذى حساسيات مشروعة وشريفة .

ـ نظرا لأن تلك الملحوظات يمكنها أن تنطبق أيضا على أجزاء أخرى لم يذكرها قرار الاتهام والتى تبدو للوهلة الأولى وكأنها تعرض لنظريات مناهضة للأخلاق الحميدة وللمؤسسات التى هى أساس المجتمع وتنتهك الاحترام الواجب تجاه أقدس ممارسات الدين .

ـ نظرا لأن الكتاب موضع الاتهام يستحق اللوم الصارم لأكثر من سبب إذ إن مهمة الأدب يجب أن تكون تجميل الحياة الروحية والفكرية عن طريق الإبداع وإعادة خلق الوقائع من أجل الارتفاع بالذكاء وتطهير الأخلاق وليس لإثارة النفور من الرذيلة بواسطة عرضه لمشاهد الخلل التى يمكن أن تكون موجودة فى المجتمع .

ـ نظرا لأن المتهمين ، وخاصة جوستاف فلوبير ، ينكرون بشدة الاتهام الموجه إليهم ، مؤكدين أن الرواية المعروضة أمام المحكمة لها هدف سام أخلاقى ، وأنّ المؤلف أراد قبل كل شىء عرض المخاطر التى تنتج عن تربية لا تتناسب مع الوسط المفترض التعايش معه . وبناء على هذه الفكرة ، أراد أن يظهر لنا أنّ المرأة ، وهى الشخصية الأساسية فى الرواية ، التى تهفو إلى عالم ومجتمع لم تخلق لهما ، امرأة تعيسة فى الوسط المتواضع الذى وضعها فيه القدر ، متناسية واجباتها أماً وزوجة فأدخلت فى بيتها على التوالى الزنا والدمار ، وانتهت بالانتحار بعد أن مرت بكل درجات السقوط التام حتى أنها وصلت إلى حد السرقة .

ـ نظرا لأن هذه الفكرة الأخلاقية فى مبدئها ، كان يجب أن تكتمل فى عرضها من خلال بعض الصرامة والتحفظ فى اللغة ، وخاصة فيما يتعلق بعرض المشاهد والمواقف التى أراد المؤلف أن يضعها تحت أعين الجمهور .

ـ نظرا لأنه ليس من المسموح به ، بحجة رسم الشخصيات وإبراز الطابع المحلى ، إظهار الأفعال

والأقوال والإيماءات المخلة الخاصة بـالشخصيات التى أخذ المؤلف على عاتقه مهمة رسمها ، إذ إن مثل هذا الأسلوب إذا طُبّق على الأعمال الفكرية وأعمال الفنون الجميلة ، سيقود إلى نوع من الواقعية تؤدى إلى نفى كل ما هو جميل وطيب ، ويتولد عنها أعمال تخدش النـظر والفكر ، ولا تكف عن خدش الحياء العام والأخـلاق الحميدة .

ـ نظرا لأن هناك حدودا لا يجب على الأدب ، مهما كانت درجة إباحيته ، أن يتخطاها ، وهو ما لم يأخذه فى الاعتبار بصورة كافية فلوبير وشركاؤه .

ـ ولكن نظرا لأن الكتاب الذى ألفه فلوبير عمل يبدو أنه قد أعد له بتأنٍ وجدية من وجهة النظر الأدبية وتحليل الشخصيات ، وأن الأجزاء موضع الاتهام ، على الرغم من أنها تستحق التجريم ، قليلة جدا إذا قورنت بحجم الكتـاب ، وأنّ هذه الأجـزاء ، سواء فى الأفكـار التى تعـرضهـا أو المـواقف التى تمثلهـا ، تـدخـل فى إطـار الشخصيات التى أراد المؤلف رسمها ، مع المبالغة فيها ومع تشبعها بواقعية سوقية تصدم القارىء فى كثير من الأحيان .

ـ نظرا لأن جوستاف فلوبير يؤكد احترامه للأخلاق الحميدة وكل ما يمس الدين ، ونظرا لأنه لا يبدو أن هذا الكتـاب قد كتب ، مثـل بعض الأعمـال الأخـرى ، بغـرض إثارة الغـرائز الجنسيـة أو بث روح الفجور أو السخـريـة من الأشيـاء التى يجب أن تحـاط بـاحتـرام الجميع .

ـ وأنه أخطأ فقط فى أنه نسى القواعد التى يجب على كل مؤلف محترم ألا يتخطاها وأنه نسى أن الأدب ، مثل الفن ، مهمتها المساهمة فى تعميق قيم الخير ويجب عليها من ثم أن يتسما بالعفة والطهر بشكل عام لا فى الشكل واللغة فحسب .

ـ نظرا لكل هـذه المعطيـات وبما أنـه لم يثبت لدى المحكمة أن بيشاه وفلوبير وبيبه قد قاموا بارتكاب التهم الموجهة إليهم .

ـ تقضى المحكمة بتبرئتهم من التهم الموجهة إليهم والإفراج عنهم بدون إلزامهم بالمصروفات .

وهكذا نرى أن المحكمة أسهبت فى تأكيد دور الفن فى إبراز القيم والأخلاق والارتفاع بالذوق والذكاء . كما أقرت أن هذه الرواية تتميز بجدية مؤلفها ودراسته الجادة للأنماط التى قدمها من خلالها . لكنها لم تستسغ هذا الأسلوب « الواقعى » الذى يفضح الحقيقة بكل فجاجتها . لذلك أخذت بمقولة الدفاع فى أن العمـل الأدبى لا يمكن الحكم عليـه إلا من خـلال قيمتـه الأدبية . لذا كان من المنطقى أن تبرىء الكاتب وتدين المدرسة الأدبية التى ينتمى إليها وهى المدرسة الواقعية . فكان الحكم على الشكل الأدبى وليس على أخلاقيات الكاتب .

ويمكننا القول فى النهاية إن الشكـل الأدبى الجديـد يصدم القـارىء برؤيتـه الجديـدة للأشيـاء ، ويضعـه فى مـواجهـة تساؤلات عجز النظام الأخلاقى المستقر الذى فرضته الدولة والدين عن الإجابة عليها . هذا النظام الـذى كان القـارىء يعتبره من المسلمات ، والذى كان يجد لديه إجابات جاهزة على كافة تساؤلاته . فى هذه الرواية مثلا ، من ذا الذى يستطيع أن يدين إيما بوفارى فى هـذا المجتمع ؟ أليست إيمـا إفرازا لهـذا المجتمع الذى فضح فلوبير زيفه ونفاقه ؟

يأتى الأديب ويعيد إثارة قضايا تصورت الدولة والدين أنهما حسماها. من هنا ينشأ الصراع بين الأدب والنظام الأخلاقى المفروض من قبل السلطة السياسية والدينية ، وهـو صراع لم تستطع المحاكمات أن تحسمه لصالح تلك السلطات .

الدكتاتور

فى سأم مملكته

قراءة فى رواية « خريف البطريرك »

حامد أبو أحمد

لم تأت شهرة جابرييل جارثيا ماركث[1] العالمية من فراغ . فمنذ أن نشر أول قصة له وهى (الأوراق الساقطة) عام ١٩٥٥ أخذ نجمه يصعد بصورة مستمرة . ثم توالت أعماله المهمة (العقيد لا يجد من يكاتبه) (١٩٥٧) ، (جنازة ماما الكبيرة) (١٩٥٩) ، (الوقت السيىء) (١٩٦١) حتى صدرت عام ١٩٦٧ رائعته المشهورة (مائة عام من العزلة) التى جعلت الناس فى كل مكان من العالم ينظرون إليه على أنه واحد من أهم كتاب هذا العصر .

والحق أن أهمية أعمال جارثيا ماركث تنبع من « قدرته على إعادة خلق التصورات والأحاسيس الخاصة بالتراث الأدبى والفضاء الثقافى لأمريكا اللاتينية . ثم إن ما هو رائع فى أعماله لا يتمثل فقط فى قدرته على إقامة (أو صنع) عالم حرافى ، وهو أمر يشهد الجميع الآن بتفوقه فيه ، وإنما يتمثل ، فضلا عن ذلك ، فى أن أعماله الأدبية تدخل بصورة حاسمة فى منظومة أدب لاتينى أمريكى معاصر قادر على حل إشكالياته الخاصة ومنطلق نحو العالمية ، وقادر أيضا من خلال الأعمال الفنية على التفاعل مع الثقافة التى نتج عنها »[2] .

فجارثيا ماركث منذ قصصه الأولى كان يعمل من أجل الوصول إلى شكل قصصى مؤهل لصنع عالم خرافى لما أطلق عليه هو نفسه « المصير الغريب للواقع اللاتينى الأمريكى » ، وهذا المصير هو الذى قال عنه روائى كبير آخر هو كارلوس فوينتيس(٣): « إنه يتمثل فى التوتر الحادث بين اليوطوبيا والملحمة والأسطورة » وهو خاصية من خواص تاريخ أمريكا اللاتينية : فاليوطوبيا هى التى أدت إلى اكتشاف هذه القارة الجديدة ، بكل ما انطوى عليه هذا الاكتشاف من طموحات دينية واقتصادية ، وسياسية ؛ أما الملحمة فتتمثل فى رفض الغازى الذى قام بنهب الهنود الحمر وإبادتهم وتقويض الحضارات التى لم يفهمها ، وكانت الأسطورة موجودة دائما ، قبل الاكتشاف وأثناءه وبعده فضلا عن مغامرات المهاجرين التى لم تنقطع أبدا .

فأمريكا اللاتينية قارة تعانى من تداخل العصور ، فكل شىء يحدث فى وقت واحد : القدم والحداثة ، فالقرى فى هذه القارة مازالت تعيش فترة تشبه العصر الإقطاعى ، فى الوقت الذى تشهد فيه المدن أو بعض المناطق ثورة صناعية متقدمة . وكما يقول أوكتابيوباث (نوبل فى الآداب ١٩٩٠) : « إن أكثر بلدان أمريكا اللاتينية تقدما يعيش واقع الحداثة المتناقضة ، حيث يتعايش الحمار والطائرة ، والأميون وشعراء الطليعة والأكواخ ومصانع الصلب ، وكل هذه التناقضات تفضى إلى تناقض خطير هو أن المؤسسات فى كثير من هذه البلاد ديمقراطية لكن الواقع الفعلى المستشرى فى كل مكان هو الدكتاتورية »(٤) .

وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك نوعا من الإبهام يغلف الوضع التاريخى لهذه القارة . يقول خايم ميخيا : « إن هذا الإبهام هو الخطيئة الأصلية لقارة فرض عليها منذ البداية أن تخضع للحاجات التوسعية للإمبراطوريات العظمى التى نظرت إليها بوصفها مصدرا للمواد الأولية وسوقا لتصريف منتجاتها الصناعية فى أوج العصر الصناعى »(٥). كل هذا وما أدى إليه من أنماط معيشية معينة فرضت على أبناء هذه القارة من شمالها إلى جنوبها جعل كل شىء فيها ممكنا ، وكل شىء يمكن أن يختلط فيه الواقع ، بالخرافة ، بالسحر ، بالأسطورة ؛ يقول ماركث : « فى أمريكا اللاتينية كل شىء ممكن ، وكل شىء واقعى »(٦) . أما اللاواقع فهو الفوضوية المتكيسة فى جسد الحداثة ، وهى تهدد دائما بإعادة إنتاج هذا التناقض الفانتازى للتاريخ المعاصر ، الذى ينطوى على رؤى تشبه رؤى دون كيخوته عندما كان ينهض ضد طواحين الهواء أو ينطلق ضد قطيع من الأغنام(٧) .

واختلاط الواقع بالخرافة بالسحر بالأسطورة فى أمريكا اللاتينية هو الذى أقنع جارثيا ماركث بأنه لا يمكن أن يكون إلا أديبا واقعيا على الرغم من امتزاج كل العناصر المذكورة فى أدبه . ولهذا نقرأ على لسانه فى المحادثات التى أجراها معه بلينيو(٨) ميندوثا أن الواقع فى أمريكا اللاتينية يموج بأشياء غريبة لا يصدقها عقل . وقد ضرب مثالا لذلك بما ورد فى مخطوطات رحالة أمريكى هو أوب دى جراف الذى قام فى نهايات القرن الماضى برحلة لمنطقة الأمازون شاهد خلالها ـ من بين ما شاهد ـ مجرى مائيا تغلى مياهه ، ومكانا يؤدى فيه صوت الإنسان إلى حدوث وابل من المياه . وقد أشار ماركث إلى الحادثة التى وقعت فى إحدى المناطق الجنوبية النائية بالأرجنتين عندما حملت الريح إلى البحر « سيركا » برمته ، وفى اليوم التالى عثر الصيادون فى شباكهم على جثث الناس والأسود والقرود . . إلخ . وهذه الحادثة يشير إليها ماركث كذلك فى رواية (خريف البطريرك) (صفحة ١٦٥ من الترجمة العربية)(٩) عندما قال : « . . . إلى حد أننا نسبنا إليه العاصفة الجافة المهولة المحملة بالبروق والرعود البركانية وبرياح « كومودورو ريفادافيا » القطبية التى قلبت أحشاء البحر وحملت إلى الفضاء سيركا كاملا من الحيوانات المقيمة فى ساحة مرفأ تجارة العبيد القديم ، ولقد انتشلنا بواسطة الشباك أفيالا ، ومهرجين غرقى ، وزرافات جاثمات على أراجيح الترويض » .

الواقع والدكتاتورية

هذا إذن ـ فى إيجاز شديد ـ هو واقع أمريكا اللاتينية الذى يرى جارثيا ماركث أنه أكثر تعبيرا من أى كلتب . يقول : « إننا نحن كتاب أمريكا اللاتينية والكاريبى ينبغى أن نعترف ونسلم بأن الواقع أفضل منا جميعا . فقدرنا ، وربما مجدنا كذلك هو أن نقلده بتواضع وبشكل أفضل فى إطار المتاح لنا »(١٠) . وهذا الواقع يظل ناقصا بدون شخصية الدكتاتور الموجود فى كل مكان بأمريكا اللاتينية . ولهذا يرى جارثيا ماركث أنه عندما

فكر فى كتابة رواية عن الدكتاتور اللاتينى الأمريكى لم يكن من الصعب بالنسبة له أن يعثر على صورة الدكتاتور أو عالمه ـ فهو موجود ومكتمل ، ولكن الصعوبة كانت تكمن فى السيطرة على لغة قادرة على الإحاطة بالواقع اللاتينى الأمريكى الغريب برمته . ومن بين الظواهر الغريبة لهذا الواقع الأفعال الشاذة لدكتاتورى هذه القارة . يقول جارثيا ماركث : « إن أكثر خبراتى صعوبة تمثلت فى إعدادئ لرواية (خريف البطريرك) . فقد أخذت على امتداد عشر سنوات تقريبا أقرأ كل ما تصل إليه يدى حول الدكتاتوريين فى أمريكا اللاتينية ، وخاصة فى منطقة الكاريبى ، وذلك حتى يأتى الكتاب الذى أفكر فى كتابته قريبا إلى حدٍّ ما من الواقع »[11] . ثم يعرض جارثيا ماركث فى هذا الحوار (وقد نشر بالمكسيك عام ١٩٧٧) لبعض الأفعال الشاذة التى نفذها عدد من الدكتاتوريين ، منهم الدكتور دوڤالييه فى هايتى الذى قام بحملة للقضاء على الكلاب ذات اللون الأسمر فى البلاد ، لأن أحد أعدائه وهو يحاول الهروب من مطاردة الدكتاتور له عرف كيف يتخلص من طبيعته البشرية ويتحول إلى كلب أسود . والدكتور فرانس Francia الذى ذاعت شهرته بوصفه فيلسوفا حتى استحق دراسة فى كتاب كارلايل (عن الأبطال) أغلق على جمهورية باراجواى وكأنها بيت خاص ولم يترك إلا نافذة واحدة يدخل منها البريد . وأنطونيو لوبيث دى سانتانا (فى كولومبيا) قام بدفن ساقه فى جنازة مهيبة . أما يد لوبى أجيرى المقطوعة فقد ظلت تسبح فى النهر لعدة أيام وكل من رأوها تمر كانوا يرتعدون من الخوف وهم يفكرون فى أن هذه اليد القاتلة مازالت وهى فى تلك الحالة قادرة على الطعن . وأناستاسيو سوموسا جارثيا والد سوموسا الحالى (الذى قامت ثورة ضده فيها بعد على يد الجبهة الساندينية فى نيكاراجو) كان لديه فى فناء قصره حديقة حيوانات بها صنفان من الأقفاص : صنف توجد فيه الحيوانات المتوحشة ، وصنف آخر يحبس فيه أعداءه السياسيين[12] .

ولهذا فإن واقع الدكتاتورية فى أمريكا اللاتينية كان يلح على جارثيا ماركث منذ بداياته ، وقبل كتابة روايته الشهيرة (مائة عام من العزلة) . صحيح أن رواية (خريف البطريرك) صدرت عام ١٩٧٥ ، أى بعد الرواية المذكورة بحوالى ثمانى سنوات ، لكنها أسبق زمنيا من ناحية التفكير فيها . وقد أشار إلى ذلك الناقد لويس هارس فى كتابه (أدباؤ نا) التى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٦ حيث قال : « يقول جارثيا ماركث إنه كان يريد دائما أن يكتب كتابا عن دكتاتور أمريكى لاتينى جالس فى قصره ، معزول عن العالم ، صاحب سلطة مطلقة تلقى الرعب فى قلوب أتباعه المستأنسين والغارقين فى الخرافات . ويبدو أن ماركث مهتم أكثر بتشريح الشخصية أكثر من اهتمامه بآثارها الاجتماعية . وقد خصص حوالى أربعمائة صفحة لهذا الموضوع فى إحدى المرات ، لكنه مزقها لأنه لم يحس أنه أصبح جاهزاً لهذه المهمة . إنه لا يستطيع أن يقترب من الرجل بما فيه الكفاية . يريد أن يقدم له صورة داخلية ، لكنه لم يعثر بعد على المدخل . ومنذ ذلك الوقت وهو يؤجل المشروع ، لكن ليس بصفة نهائية . إن ما يحتاج إليه زاوية للرؤ ية ، ومنظوراً »[13] .

وقد ظل هذا الموضوع يلح على جارثيا ماركث سواء قبل عام ١٩٦٧ (عام إصدار (مائة عام من العزلة) أو بعدها ، وتحدث فى ذلك مع كثيرين نذكر من بينهم الروائى الكبير ماريو فارجس يوسا الذى أدلى إليه بحديث عام ١٩٦٨ قال فيه : « أنا أقوم حاليا بالإعداد لقصة دكتاتور متخيل ، أى قصة دكتاتور يعتقد أنه ، من خلال البيئة ، لاتينى أمريكى . وهذا الدكتاتور له من العمر ١٨٢ سنة ، وقد ظل فترة طويلة فى السلطة لدرجة أنه لا يتذكر متى وصل إليها ، ثم إنه يحوز سلطات واسعة حتى إنه ليس فى حاجة إلى أن يصدر أوامر ، وهو يعيش بمفرده فى قصر هائل ، تتمشى الأبقار فى أبهائه وتقضم صوره »[14] .

وعندما كتب جارثيا ماركث هذا الكتاب جاء متعمقا فى جذور الواقع الكولومبى بخاصة والواقع اللاتينى الأمريكى بعامة ، وإن كان هذا الواقع قد أثرى ثراء لامثيل له مما أصابه من تحولات ومما أضافه إليه الخيال الخلاق من رؤ ى وأبعاد حية ومتدفقة ؛ فهذا الكاتب الكولومبى العالمى استطاع ان يتمثل تاريخ بلاده ، وواقعها السياسى والاقتصادى والاجتماعى ، والأطماع الإمبريالية التى أحاطت بهذا التاريخ ، وعرف كيف يقدم لنا هذه المنظومة الواقعية الرائعة فى عمل فنى يجاوز خصوصيات الزمان والمكان ويؤثر على الإنسان فى أى مكان . فخريف البطريرك كما يقول خوسيه ميجيل أوفييدو « قطعة واسعة لواقع أكثر اتساعاً : إنها تتجه نحو شىء ليس موجودا

هناك . فليس لها بداية ولا نهاية : والنمو الذى نجده فيها من حيز لآخر يمضى غير عابىء بالعمل فى جملته . فالرواية لا تقوم على تاريخ محدد ولا على نسق زمنى قار ، وإنما تقوم على نفى كل شىء ، وعلى فوضى الهدم »[١٥] .

روايات سابقة عن الدكتاتورية

ليست رواية (خريف البطريرك) أول رواية تتناول الدكتاتورية ، وإنما سبقتها أعمال أخرى فى هذا المجال من أشهرها خارج أمريكا اللاتينية ، رواية Nostromo لجوزيف كونراد ، ورواية « الطاغية بانديراس » لرامون ماريا دل فايى إنكلان . أما فى أمريكا اللاتينية فإن أشهر رواية فى هذا الصدد هى رواية (سيدى الرئيس El Senor presidente) للكاتب الجواتيمالى ميجيل آنخل أستورياس ، وقد نشرت فى المكسيك عام ١٩٤٦ ، لكنها مكتوبة فى معظمها فيما بين عامى ١٩٢٤ و١٩٣٢ . ثم توالت الروايات عن الدكتاتورية مع أوائل الستينيات ؛ إذ صدرت رواية (موت أرتيميو كروث) لكارلوس فوينتيس عام ١٩٦٢ . ولكن السبعينيات هى التى شهدت ظهور تسع روايات تقريبا من هذا النوع من أشهرها (المعزول الكبير فى القصر) لرينيه أفيليه فابيلا (المكسيك ، ١٩٧١) و (حق اللجوء) لأليخو كاربنتير (كوبا ، ١٩٧٢) و (اختطاف الجنرال) لديمتريو أجيليرا مالطا (الإكوادور ، ١٩٧٣) ، و (أنا الأعلى) لأوجستو روا باستوس (باراجواى ، ١٩٧٤) . ثم كانت (خريف البطريرك) عام ١٩٧٥ .

وتوالى مثل هذه الروايات خاصة فى مرحلة السبعينيات يدل على أنه كان ثمة دافع أو تيار عام يدفع الكتاب إلى ارتياد هذا النوع من الكتابة ، بل إن جارثيا ماركث قد أشار فى حوار أجرى معه عام ١٩٧٦ إلى أنه كان هناك نوع من الاتفاق بين الكتاب حول هذا الموضوع . فقد وجه إليه فى هذا الحوار سؤال عن ظاهرة انتشار موضوع الدكتاتور فى الأدب اللاتينى الأمريكى خلال السنوات الأخيرة ، فأجاب : « إن هذا أمر له تفسيره ، ثم إنه قصة قديمة . فقد كانت لدى كارلوس فوينتيس فكرة طرأت على ذهنه عام ١٩٦٨ حول كتابة كتاب جماعى يطلق عليه (أبناء الأوطان) يكتب فيه كل روائى فصلا عن دكتاتور بلده . وفى ذلك الحين كان مقدرا أن يكتب فوينتيس عن سانتانا ، ويكتب كاربنتير عن ماتشادو ، ويكتب ميجيل أو تيرو سيلفا عن خوان بيثينتى جوميس ، ويكتب روا باستوس عن الدكتور فرانسيا وهلم جرا . وكان كورتاثار لديه شىء جاهز عن جثة إيفيتا بيرون ، أما أنا فلم يكن عندى دكتاتور لكنى كنت أكتب (خريف البطريرك)[١٦] .

وقد جاء (خريف البطريرك) مختلفا عن كل التجارب السابقة ؛ لأن هذه الرواية ، كما سوف نرى من تحليلنا لها ، تمثل عملا فريدا فى الأدب العالمى كله . إنها ليست رواية عن دكتاتور بعينه ، وليست رواية عن مرحلة تاريخية معينة ، وإنما يمكن أن يقال عنها إنها جمعت كل الدكتاتوريين فى واحد ، وجمعت أو كثفت كل تاريخ العالم فى سنوات معدودة هى السنوات الأخيرة من حياة بطل (خريف البطريرك)[١٧] .

بين « خريف البطريرك »
و « مائة عام من العزلة »

يرى خوسيه ميجيل أوثبيدو أن أسوأ طريقة لقراءة (خريف البطريرك) هى مقارنتها برواية (مائة عام من العزلة)[١٨] . لكن المحاولة على أية حال لا يمكن تجنبها ، وقد وقع فيها الكثيرون ، إذ رأوا أنفسهم وهم يقرءون (خريف البطريرك) يعودون إلى (مائة عام من العزلة) ، وكانت المقارنة من الصعوبه بحيث إنها أدت إلى أن كثيرين فى كولومبيا نفسها لم يستطيعوا أن يتذوقوا الرواية الجديدة فرفضوها رفضا كاملا . من هؤلاء خايم ميخيا دوكى فى كتابه (مقالات) أو بالأحرى فى دراسته (الأسطورة والواقع عند جابرييل جارثيا ماركث) . فهذا الناقد بعد أن تحدث حديثا يفيض بالإعجاب الشديد عن (مائة عام من العزلة) جاء كلامه عن (خريف البطريرك) ينم عن عدم الرضى ، إذ وصفها بأنها رواية تقوم على التكرار « وهذا التكرار ، كما يقال فى الفلسفة ، لا يشكل خطابا حقيقيا » ، فضلا عن أن فصلا واحدا من الكتاب يمكن أن يدل على الكتاب كله . ونص كلامه فى ذلك هو : « إن الكم النصى لا يضيف شيئا . فالفصل الواحد يمكن أن يكون بديلا عن الكتاب كله ، بل هو كذلك فى كل ما يشتمل عليه الكتاب من تجديد أو تكرار ، ومن امتلاء أو خواء ، لأن التكرار ـ وهو النسخة الجوهرية لما هو كمى ـ ما هو إلا لانهائية بدون تقدم ،

أونهائية مكررة لا يوجد فيها أى قفزة تجاه المتعدد والمؤدى إلى الثراء » . ثم يقول خايم ميخيا فى مكان آخر من هذه الدراسة: « إن الإبداع الأدبي لا يمكن اختصاره فى سحر من الألفاظ »(١٩) .

ولكن من الواضح أن رأى خايم ميخيا كان متعجلا ، ويبدو أنه كان شديد التأثر برواية (مائة عام من العزلة) وعالمها الرحب وشخوصها الواضحة المعالم ، ولغتها السردية التى يمكن أن توصف بالبساطة إذا قورنت بلغة وأسلوب وتقنية (خريف البطريرك) . بالإضافة إلى أن البناء الفنى فى كل من الروايتين مختلف كل الاختلاف،وسوف نلاحظ ذلك بوضوح عندما نتوقف عن البناء الفنى فى الفصل الأول من (خريف البطريرك) . وعلى أية حال فإن الروايتين لكاتب واحد ولابد أن تجمع بينهما بعض نقاط التشابه،لكن الاختلاف بينهما أكبر بكثير سواء على مستوى البناء أو على مستوى الأسلوب أو على مستوى اللغة . فاللغة فى (خريف البطريرك) ـ كما سوف نفصل فيها بعد ـ لغة مكثفة وموجزة حتى لقد وصفها الكثيرون بأنها لغة شاعرية . وقد أوجز الناقد سيمور مينتون بعض نقاط الاختلاف بين الروايتين فقال : « وأيا كانت علامات التشابه بين الروايتين فإن الفروق الكثيرة بينهما تحير القارىء المعتاد على أن يعتمد على حواسه الخمس . ذلك أن أحد الملامح البارزة فى (مائة عام من العزلة) هو سهولتها الظاهرة الناتجة عن نوع من السرد الطولى مع وجود قاص عالم بكل شيء يحكى فى أسلوب يخلو من المحسنات البلاغية وبقليل من الحوار . أما (خريف البطريرك) فتتميز ، على العكس من ذلك ، بتعقدها الزمانى والسردى والأسلوبى . وهذا الفرق يعكس تحول الرؤية الواقعية السحرية فى (مائة عام من العزلة) إلى رؤية فانتازية تكبيرية Grotesca فى (خريف البطريرك) (٢٠) .

ثم إن هناك فروقا أخرى بين الروايتين تتعلق بالشخصيات (حيث تتعدد الشخصيات وتمتلك ملامحها الفردية الخاصة فى (مائة عام من العزلة) بينما تدور (خريف البطريرك) حول شخصية واحدة محورية هى الدكتاتور) وطريقة بناء الزمان والمكان . . إلخ .

ومع هذه الفروق كلها حاول بعض النقاد أن يجعلوا من (مائة عام من العزلة) مقدمة لرواية (خريف البطريرك) ، لكن الكاتب والناقد ماريو فارجس يوسا(٢١) (من بيرو) قد رأى أن العمل السابق على (خريف البطريرك) ويتشابه معها كثيرا هو (جنازة ماما الكبيرة) . وقد استند فى رأيه هذا على أن الرواية المذكورة قصة امرأة هى السيدة المطلقة فى مملكة ماكوندو ، وأنها تشبه البطريرك السيد المطلق فى مملكته على النحو الذى نراه فى رواية (خريف البطريرك) . فهذه السيدة عاشت فى حالة سيطرة على امتداد اثنين وتسعين عاما وماتت فى جو من القداسة ذات مساء من شهر سبتمبر .

وعلى أية حال فإن جارثيا ماركث كاتب مولع بتقديم الجديد فى كل عمل من أعماله . ويكفى أن العمل يستغرقه لعدة سنوات حتى يخرج إلى الناس وقد استكمل أبعاده الفنية كلها . وقد رأينا كيف ظلت فكرة الدكتاتور تدور فى ذهنه سنين طوالا حتى ظهرت مكتملة فى كتاب بعد ثمانى سنوات من (مائة عام من العزلة) .

فصول الرواية

تتكون رواية (خريف البطريرك) من ستة فصول لا تفصل بينها أرقام أو عناوين بل فراغات طباعية تدل على أن فصلا انتهى وآخر يبدأ . وإذا بدأ الفصل تواصلت سطوره بدون انقطاع حتى لا نكاد نعثر إلا على عدد قليل جدا من النقط . أما الفقرات فإن الفصل كله يعتبر فقرة واحدة . ولا تفصل بين الجمل الطويلة جدا إلا الفصلات . وهذه ظاهرة أسلوبية واضحة جدا فى الرواية تضاف إليها ظواهر أخرى فيها غرابة وتفرد،سوف ندرسها بالتفصيل عندما نتكلم عن الأسلوب ، واللغة .

ولكى نأخذ فكرة عن بناء الرواية بشكل عام والقائم على المزج بين عناصر واقعية وأخرى فانتازية وأخرى خرافية أو أسطورية سوف نتوقف عند الفصل الأول . ويبدأ هذا الفصل بموت البطل مثلما بدأ تولستوى قصته (موت إيفان إيلتس) مع اختلاف الأسلوب والرؤية بالطبع . ومع السطور الأولى نكتشف أننا بإزاء زمن أبدى وعالم خراف . نقرأ : « انقضت العقبان على شرفات القصر الرئاسى خلال نهاية الأسبوع ، فحطمت بضربات مناقيرها شبكات النوافذ المعدنية ، وحركت برفيف أجنحتها الزمن الراكد فى الداخل ، ومع بزوغ شمس يوم الاثنين استيقظت المدينة من سبات قرون

عديدة على نسمة دافئة ورقيقة لميت عظيم وعظمة متعفنة » (ص ٩) . وهؤلاء الذين دخلوا القصر خيل إليهم أنهم كانوا يدخلون فى أجواء عصر آخر . وقد شاهدوا أشياء كثيرة منها اسطبل حكام المستعمرات ، وزهور الكاميليا والفراشات ، وسيارة زمن الضجيج البرلينية ، وعربة الطاعون ، ومركبة السنة التى ظهر فيها النجم المذنب ، وهو نجم ارتبط به الدكتاتور كما سوف نرى ، وشاهدوا أكواخ محظيات الجنرال وقدروا من الأشياء المتبقية أن أكثر من ألف امرأة عشن هنا مع أطفالهن المولودين بغير تمام ، كما شاهدوا المكاتب والقاعات الرسمية التى كانت الأبقار تجوبها جيئة وذهابا دونما اكتراث بينما تأكل ستائر المخمل وتلوك أنسجة الأرائك . ومن بين ما شاهدوا (وسوف نرى فيها بعد أن هؤلاء يمثلون القاص الجماعى فى الرواية) فى القصر الرئاسى الدكتاتور نفسه « ببدلته الكتانية الخالية من الشارات ، ولفافات ساقيه ، ومهمازه الذهبى على الكاحل الأيسر ، كان أكبر سنا من الرجال كلهم ومن الحيوانات القديمة كلها فى الأرض وفى الماء ، وكان ممددا على الأرض وساعده الأيمن منثنيا تحت رأسه على هيئة وسادة ، مثلما تعود أن ينام ، ليلة بعد ليلة ، ليالى حياته الطويلة كلها بوصفه طاغية متوحدا » (ص ١١) . وذات مساء من شهر يناير لمحوا بقرة تتأمل الغسق من أعلى الشرفة الرئاسية ، كما رأوا فى فجر يوم جمعة (يوصف بأنه من أسبوع مضى) أول طيور العقبان تصل وترتفع من أفاريز ملجأ العجزة الفقراء حيث تغفو منذ الأزل . وأثناء تجوالهم فى القصر اكتشفوا (للمرة الثانية) جسده مبرعما ببثور صغيرة وحيوانات أعماق البحر الطفيلية ، وخاصة تحت إبطيه وثنية الفخذين ، وكانت ضمادة من القطن تلف خصيته المصابة بفتق وهى الجزء الوحيد الذى لم تهاجمه العقبان ، برغم أن الخصية كانت بضخامة كلية ثور ، ولكنهم حتى هذه اللحظة لم يجرؤوا على الاعتقاد فى موته (ص ١٣) .

وهكذا يمضى بنا الكاتب فى هذا الجو الخرافى الموغل فى أزمنة سحيقة والواقف على عتبة الحاضر فى آن ، من خلال هذه الأشياء التى شاهدها الناس (الأنا الجماعى) عند دخولهم القصر الرئاسى . ثم ينتقل بنا (فى صفحة ١٤) إلى مشهد يدل على الفوضى الضاربة أطنابها فى كل شىء أو الفوضى الخارقة. يقول الرواى الجماعى : « لم يكن القصر يشبه قصرا رئاسيا بقدر ما كان سوقا ينبغى أن يشق المرء فيه طريقا لنفسه وسط جنود حفاة من الخدم كانوا يضعون سلال الخضار وأقفاص الدواجن فى الأروقة . . . إلخ ، كل ذلك كان مختلطا باحتجاجات الموظفين الدائمين الذين كانوا يجدون دائما دجاجات تبيض فى أدراج مكاتبهم ، فضلا عن ممارسات الجنود والعاهرات فى المراحيض ، وجلبة الطيور ، ومعارك الكلاب التائهة فى قاعات الاجتماعات لأنه لم يكن أحد يدرى من هذا ومن ذاك أو من قبل من قد أتى ، فى ذلك القصر المفتوح الأبواب حيث الفوضى الخارقة كانت تحول دون تحديد مقر الحكومة » .

ثم ينتقل الكاتب إلى لحظة قريبة يمكن أن نسميها لحظة حاضرة فى حياة الجنرال ، وإن كانت تحكى عن طريق الفعل الماضى « كان » ، فنعرف أن الجنرال أو الدكتاتور كان يراقب يوميا عملية حلب الأبقار فى الحظيرة ، ويقدر بيده كمية الحليب التى ينبغى على العربات الرئاسية الثلاث أن تنقلها لتوزع على ثكنات المدينة . . إلخ (ص ١٤) ، ونرى كيف كان يدير شئون الوطن بصما بإبهامه لأنه لم يكن يجيد القراءة ولا الكتابة ، وكيف كان المتملقون بلاحياء ينادون به قائدا أعلى للزلازل الأرضية ، وللكسوف والخسوف والسنوات الكبيسة وغير ذلك ، وكيف كانت أوامره قدرا لايرد حيث يعلن : « انزعوا هذا الباب من هنا وضعوه هناك ، ويرفع الباب ، ركبوه هنا فيركب ، أخروا ساعة الحائط ، وعليها ألا تعلن عن منتصف النهار فى منتصف النهار بل فى الساعة الثانية ظهرا حتى تبدو الحياة أطول ، فتؤخر الساعة بدون أدنى تردد » (ص ١٥) . ونقع كذلك على نتف من حياته الجنسية . ثم تقابلنا شخصية شبيهه أو صنوه الكامل « باتريسيو أراجونيس » الذى وصفه لنا الراوى الجماعى ثم قال : « وكم شعر بنفسه (أى الجنرال) عندما اكتشف أمامه صورته تماما ، ونظيره فى كل شىء ، سحقا ، هذا الرجل هو أنا ، قال ، وفى الواقع كان الشبه إلى حد الالتباس » (ص ١٧) وندرك من السطور التالية أن شبيهه هذا كان محتالا ، وكان يمارس الجنس على النحو الذى يفعله الجنرال « سأثبتها لك على السرير بالقوة بواسطة أربعة جنود يمسكونها لك من رجليها ويديها بينما أنت تنكحها » (ص ١٨) . ثم إن أبناء باتريسيو أراجونيس كانوا مثل أبنائه تماما يولدون كلهم قبل الأوان .

ثم ينقل لنا الكاتب لحظات من حياة الدكتاتور العادية ؛ سيره فى الأسواق ، وتفقده لها على نحو حرافى كذلك ، وكان الناس عندما يرونه مارا يهتفون « عاش الفحل Viva El Macho » وهو لقب كان يطلق عليه كما سوف نرى فيما بعد . وكان الناس يندفعون لمشاهدة موكبه ، ويبدو هو شديد التحمس لا ندفاعات المحبة هذه ، ويؤنب الضابط الذى يحول بين الناس وبينه قائلا : « لاتكن أحمق ، أيها الملازم ، دعهم يحبونى » (ص ٢٠) .

ونمضى مع اللحظات الحاضرة من حياة الدكتاتور،فنجده يذهب إلى الاستراحة المعلقة فى قمة المرتفع الصخرى حيث يقضى فترة ما بعد منتصف النهار يلعب « الدومينو » مع دكتاتوريين قدامى من بلدان أخرى فى قارة أمريكا اللاتينية . وهؤلاء كانوا يظهرون مع الفجر مرتدين لباس العظمة بالمقلوب وفوق ملابس النوم ، ومع كل منهم صندوق يحتوى على الأموال المنهوبة من الخزانة العامة ، وعلبة أوسمة فى الحقيبة ، وقصاصات صحف ملصقة فى دفاتر محاسبة قديمة ، وألبوم صور ، يظهر فيها كل واحد منهم أثناء استقباله الرسمى الأول كما لو كان يقدم أوراق اعتماد قائلا : انظر ، جنرال . هذا أنا عندما كنت ملازما أول ، وهنا كان يوم تقلد المنصب ، وهنا الاحتفال بالذكرى السادسة عشرة لتولى السلطة (ص ٢٢) . وكان الجنرال يؤوى هؤلاء جميعا فى المبنى الرئاسى ويجبرهم على لعب الدومينو حتى آخر قرش معهم . ثم يتغير صوت الراوى فيصبح صوتا نسائيا ليحدثنا عن مغامرات الجنرال الجنسية حيث كان يقتفى خطى النساء المطمئنات وهن يكنسن البيت فى غبش الصباح ، ويترصد الفرصة التى يختلى فيها بإحداهن فيضاجعها ، بالرغم من شيخوخته ، مثل الديك خلف أبواب المكاتب بينما الأخريات يقهقهن فى الظل ، يالك من بطل ياسيدى الجنرال . ونعرف من السطور التالية أن الجنرال لم يكن مؤمنا بأى ديانة لكنه عندما صدق على معاهدة سلام مع القاصد الرسولى أخذ الأخير يتردد عليه بهدف هدايته إلى ديانة المسيح،لكن الجنرال كان يحتج ضاحكا حتى الموت ويقول لهذا القاصد : « إذا كان الله قادرا بالصورة التى تتحدث عنها فقل له إذن أن يخلصنى من هذه الدويبة التى تطن فى أذنى ثم يفك بنطلونه ويريه فتق خصيتيه العجيب ويقول له اطلب منه أن يزيل انتفاخ هذا المخلوق العجيب . وكان القاصد الرسولى يمضى محاولا إقناعه بأن كل ما هو حق يأتى من الروح القدس (ص ٢٤)

ثم نعثر على الموت الثالث للدكتاتور (ص ٢٥) وكيف أنه مات ميتة طبيعية أثناء نومه كما أعلنت ذلك أوانى العرافات ، إلا أن السلطات العليا ظلت تؤخر النبأ فى محاولة لفض نزاعاتها السابقة بمؤامرات دموية ، لكننا لا نلبث أن نرى الجنرال حيا يمارس حياته العادية ويرصد علامات الأحداث فى أكوام الحطب الكئيبة عند الضوء الآتى من احتراق روث البقر فى الأروقة . كما كان يذهب لرؤية أمه « بندثيون ألفارادو » فى محل إقامتها بالضاحية ، ويقول لها مفكرا:« لو أنك تعلمين كم يزعجنى هذا العالم أريد الفرار ولست أدرى إلى أين يا أمى » (ص ٢٦) كما كان الحراس يحيونه ويقولون له لا جديد يذكر سيدى الجنرال ، كل شىء على ما يرام ، لكنه كان يعلم أن ذلك ليس أكيدا وأنهم يخدعونه عادة ويكذبون عليه خوفا . ونجد البلاد بعد ذلك وهى تستيقظ من سباتها الدهرى فى اللحظة التى يدخل فيها الجنرال ويحاط علما بأن باتريسيو أراجونيس (شبيهه) جرح جرحاً قاتلا بسهم مسموم . وكان الجنرال فى سنوات سابقة قد اقترح عليه فى ليلة لم يكن فيها مزاحه (أى الجنرال) رائقا أن يلاعبه لعبة الحياة ، ملك أو كتابة على العملة ، فإذا خرج الملك تموت أنت وإذا خرجت الكتابة أموت أنا ، لكن أراجونيس أخبره أنهما سوف يموتان معا لأن كل العملات ليس عليها إلا الملك فى الوجهين كليهما . ثم لعبا جولة وجولتين وعشرين ، وربح باتريسيو أراجونيس الجولات كلها ، وينتهى هذا المشهد بدخول الجنرال عشية إحدى الليالى إلى غرفة باتريسيو حيث وجده يصارع غمرات الموت دون علاج ، ودون أى أمل فى الخلاص من السم ، فحياه قائلا:« ليدخلك الله فراديس جناته أيها الفحل ، الموت فى سبيل الوطن شرف عظيم » . وبهذا يكون هذا الموت هو الموت الرابع للجنرال فى هذا الفصل . ونشهد مواجهة بين الجنرال وشبيهه أو صنوه باتريسيو يبدو فيها الجنرال متأثرا من وقاحة شبيهه ونكرانه للجميل « باتريسيو أراجونيس الذى أحللته مثل ملك فى قصر ، وأعطيته ما لم يعطه أحد لأحد على هذه الأرض ، ومنحتك نسوتى » (ص ٢٩) . وهكذا يلاحظ القارىء كم تتداخل الشخصيتان لتعبرا فى النهاية عن شخصية واحدة ، وكم تتداخل الأساليب ، على النحو الذى سوف

نتناوله بالتفصيل فى مكان خاص . ثم نقرأ بعد ذلك على لسان باتريسيو أراجونيس كلاما موجها للجنرال قال له فيه : « ولتعلم بأنه لا أحد قط نقل إليك ما يفكر فيه فعلا ، ولكنهم جميعا يقولون لك ماتود أنت أن تسمعه ، وبينما يركعون أمامك يشهرون بنادقهم ضدك من الخلف . أشكر الصدفة التى شاءت أن أكون الرجل الأكثر شفقة عليك فى هذا العالم إذ إننى الوحيد الذى يشبهك ، الوحيد الذى له شرف نقل كل ما يقوله الجميع عنك ، من أنك لست رئيسا لأحد وأنك لست مدينا بعرشك لمدافعك وإنما للإنجليز الذين نصبوك على هذا العرش ، وجاء الأمريكيون فيما بعد فقدموا إليك دعمهم ببحارتهم ومدرعاتهم » (ص ٢٩)

ونعرف كذلك أن الجنرال كان يمارس التعذيب ضد السجناء الذين كان يلقى بهم فى خنادق القلعة كى تمزقهم التماسيح وهم أحياء وبعضهم كانوا يسلخون أحياء ثم ترسل جلودهم إلى أسرهم لأخذ العبرة . وهناك مجزرة مشهورة ارتبطت باسمه هى « مجزرة سانتا ماريا دل تار » . وهذا الكلام كله ورد على لسان باتريسيو أراجونيس الذى ترنح وسقط مغشيا عليه وهو يرتعش من الألم ملطخا بالبراز وبالدموع . وندرك أن الجنرال صار هو الرجل الأكثر عزلة على وجه الأرض ، وتكتشف منظفات المنزل فى الغداة الجسد ممددا على وجهه فوق أرض المكتب ، ميتا لأول مرة (هكذا يعود بنا المؤلف إلى زمان سحيق) ميتة زائفة طبيعية . وهى زائفة لأننا سوف نكتشف عودته مرة أخرى ومرات . وفى تلك المرة لم ينتشر الخبر فورا ، كما كان يأمل ، ولكن مرت ساعات وساعات ، حذر وتحقيقات وأخذ وعطاء بين ورثة النظام الذين كانوا يحاولون كسب الوقت بتكذيب اللغط حول موته بمختلف أنواع الصيغ المتضاربة ، حتى « لقد اقتيدت أمه بندثيون ألفارادو إلى شارع السوق حتى نلاحظ أن هيئتها لا تدل على الموت » (ص ٣١)ثم نجد وعى الجنرال ينثال وهو ميت على النحو التالى : « حدث نفسه متأملا الموكب الذى كان يتقاطر حول جثته ، وللحظة نسى عزمه الغامض على المخادعة وأحس بنفسه مهانا ، متقلصا بصرامة الموت أمام عظمة السلطة ، ورأى الحياة بدونه ، رأى بقلق خفى أولئك الذين لم يأتوا إلالحل اللغز هل هو ذاك حقا أم لا ، ورأى شيخا حياه بتحية ماسونية على نحو ما كان الحال خلال الحرب الفيدرالية ، ورأى رجلا فى حداد يقبل خاتمه ، ورأى تلميذة تضع زهرة على جثته ، ورأى بائعة سمك غير قادرة على تصديق حقيقة موته »(ص ٣٢) .

وبالرغم من ذلك أعلن ناقوس الكاتدرائية ونواقيس الكنائس كلها عن أربعاء الحبور ، وانطلقت الأسهم النارية ، ودوت فرقعات الفرح ، ودقت طبول التحرير ، فقد فرح الناس جميعا بموته ، ورأى هو بنفسه (وهو ميت) أبناءه المهجنين يجهزون حفلة موسيقية مرحة بأدوات المطبخ ، وأدوات الكريستال ومعدات ولائم البذخ،منشدين بصوت عال « بابا مات ، تحيا الحرية » . ثم اجتمع الجميع لاقتسام غنيمة موته : الليبراليون الذين باعوا الحرب الفيدرالية ، والمحافظون الذين اشتروها ، وجنرالات القيادة العليا ، وثلاثة من وزرائه ، وكبير المطارنة والسفير شنونتنر ، كلهم جاءوا متذرعين باتحادهم ضد استبداد القرون لاقتسام غنيمة موته فيما بينهم ، ولكن الجنرال الميت رفع يده فجأة فذاب الجميع من الرعب ولم يبق فى القاعة الفارغة سوى منافض السجائر الطافحة ، وفناجين القهوة ، والكراسى المقلوبة على الأرض ، وشريكه مدى الحياة الجنرال رودريجو دى أجيلار . وصدر أمر الدكتاتور لا يخرجنَّ أحد حيًّا من مؤامرة الخيانة هذه ، فانطلقت الرصاصات تحصد كل من كان يحاول الفرار ، وأجهز على الجرحى حسب القاعدة الرئاسية التى تقول إن كل من بقى على قيد الحياة عدو لدود مدى الحياة .

وقرر الجنرال أن يحكم وحده ، وألايستعين بأحد فيما عدا وزير صحة جيد ، الأمر الضرورى الوحيد فى الحياة ، ووزير آخر من أجل ضرورات المراسلة ، وبهذا يمكن تأجير مبانى الوزارات والثكنات وتوفير الأموال . وكانت الأجراس الفرحة التى احتفلت بموته هى الأجراس نفسها التى تحتفل الآن بخلوده ، وقامت تظاهرة دائمة تدور فى باحة الأسلحة تنطلق منها الهتافات وترفع اللافتات الكبيرة المكتوب عليها « حفظ الله العظيم الذى قام فى اليوم الثالث من بين الأموات » ، وانفرد هو بالحكومة ، ولم يعد يأتى أحد ليكدر إرادته بالأقوال أو بالأفعال ، فقد كان متوحدا بمجده حتى انعدم وجود أى عدو له ، ومن هنا جاء اعترافه بالجميل لشريكه مدى الحياة الجنرال رودريجو دى أجيلار . وسوف نرى فيما بعد عندما نتناول

الشخصيات أن بعضها تفانى فى خدمة الدكتاتور بصورة لامثيل لها ، ومنهم هذا الجنرال رودريجو دى أجيلار ، وآخر نراه فى الفصل الخامس هو تابعه أو جلاده خوسيه أجناثيو ساينز دى لابارا . وقد بدا الجنرال متأثرا بأولئك الذين بكوا أمام جثته لدرجة أنه أمر بإحضار الشيخ صاحب التحية الماسونية والرجل الذى قبل خاتمه وكان فى حداد ، لكى يقلدهما ميدالية السلام ، وأمر بإحضار بائعة السمك لكى يقدم إليها ما تحتاج إليه وهو بيت كثير الغرف تعيش فيه مع أبنائها الأربعة . أما المهاجمون الذين خرَّبوا مقر الرئاسة فقد انتقم منهم . ولم تكن العقوبة فى حد ذاتها تهمه بقدر ما كان يهمه أن يبرهن لنفسه بأن تدنيس الجسد والهجوم على البيت لم يكونا عملا شعبيا تلقائيا وإنما كانا مجرد عملية قذرة قامت بها مجموعة من المرتزقة . وقد ألقى بأحدهم فى أحد خنادق الباحة كى يشاهد الآخرون تماسيح « الكايمان » وهى تمزقه وتلتهمه ، كما أمر بسلخ أحدهم حيا على مرأى من الجميع ، ومن ثم شرع الجميع يعترفون بما كان يريدهم أن يعترفوا به . ثم قرر أن تكون عملية التعذيب هذه آخر عملية فى عهده ؛ فقتلت التماسيح ، وهدمت غرف التعذيب وتم التخطيط للمستقبل بفضل فكرة سحرية أظهرت أن الاضطرابات المزعجة كلها فى هذا البلد إنما كانت ناتجة عن أنه كان لدى القوم متسع من الوقت للتفكير ، فأخذ يبحث عن طريقة لشغل وقتهم ؛ فأقيمت ألعاب مارس الزهرية ، ومسابقات ملكات الجمال السنوية ، وشيد أكبر ملعب لكرة القدم فى منطقة الكاريبى ، وألزم الفريق بشعار النصر أو الموت ، وصدر أمر بتأسيس مدرسة مجانية للكناسة فى كل مقاطعة ، حيث واصل طلابها المتحمسون من جراء التشجيعات الرئاسية كنس الشوارع بعد أن انتهوا من كنس البيوت ، والطرقات والدروب القروية ، بحيث نقلت أكداس النفايات ثم أعيدت من مقاطعة إلى أخرى دون أن يتم التوصل إلى معرفة كيفية التخلص منها . وهذا كله حدث فى مواكب رسمية مع أعلام الوطن ولافتات عريضة مكتوب عليها « حفظ الله الطاهر الذى يسهر على نظافة الأمة » . وانطلق المنافقون بلا حياء يقولون عنه إنه إنسان فذ لأنه لم يعد يلجأ إلى مساعدة أحد مهما كان يشبهه . وأخذ الجنرال يعيش حياته الطبيعية فهدم العديد من الجدران لاستقبال الناس وفتح العديد من النوافذ لرؤية البحر . وقد ظل طنين الأذنين يزعجه لكن طبيبه قال له : « إن ذلك ليس سوى طنين السلام ياسيدى الجنرال ، ذلك أنه منذ ذلك اليوم الذى وجد فيه ميتا للمرة الأولى تحولت أشياء الأرض كلها وأشياء السماء كلها إلى أشياء السلام ياسيدى الجنرال » (ص ٣٩) .

وفى الصفحات الأخيرة من هذا الفصل يركز المؤلف على بعض عناصر الحياة فى الشاطىء الكولومبى (وهو موضوع سوف نخصص له حيِّزاً مستقلا) ويتم ذلك من خلال واقع الحياة التى يحياها الجنرال نفسه ؛ فقد فرض على كلّ واحد ممن حوله أن يعتزل فى غرفته كى يأكل هو على انفراد حتى لايراه أحد « إذ لا ينبغى أن يكتشف الآخرون أنه يعيش على الفضلات ، ولاينبغى أن يدركوا كم هو مخجل هذا البنطلون الملطخ بسلس بول الشيخوخة » (وعندما نتناول شخصية الجنرال سوف نقع على كل ما تنطوى عليه هذه الشخصية من تناقضات) . وكان الجنرال أثناء تأمله للبحر وللجزر يتذكر يوم الجمعة التاريخى من شهر أكتوبر حين خرج من غرفته فجرا وفوجىء بالجميع فى البيت الرئاسى يرتدون قبعات حمراء بما فى ذلك المحظيات والبرصى وحالبو الأبقار والحرس فأخذ يبحث عما حدث فى العالم أثناء نومه حتى صار قوم بيته وسكان المدينة يتجولون بقبعات حمراء فعرف أن قوما غرباء وصلوا يرطنون بتعابير جميلة إذ يقولون اليم بدلا من البحر ، ويسمون « الغوا كامايات » ببغاوات ، وزورق الخشب جذعية ، وخطاف صيد الأسماك رمحا . وكانوا حسنى الخلقة ، لهم أجسام سليمة ووجوه جميلة ، وشعور فى فى طول شعر ذيل الخيول تقريبا » (ص ٤٢) . ونجد هنا مقابلة بين هذه الوجوه الجميلة ووجوه أهل الكاريبى المخضبة بألوان غامقة ؛ فلاهم بالسود ولاهم بالبيض . وقد قام الغرباء بمقايضة أهل البلد بما يملكونه كله فى مقابل هذه القبعات الحمراء وسنجات اللؤلؤ الزجاجية التى علّقها الناس حول رقابهم إرضاء لهم . وبالرغم من أن هذه المبادلات تمت بشكل علنى فقد حدثت مضاربات شيطانية . وقد اتضح أن الجنرال عجز عن فهم ما إذا كانت هذه القصة من اختراع حكومته ، فعاد إلى غرفته وفتح النافذة على البحر آملا فى اكتشاف بارقة جديدة تمكنه من توضيح هذا الاضطراب . وينتهى الفصل الأول والجنرال جالس أمام نافذته يرى عند حافة الرصيف بارجة كل يوم ، التى هجرتها قوات المارينز واكتشف خلف البارجة المراكب الثلاثة راسية فى

البحر القاتم . وتبدو هذه إشارة رمزية إلى مراكب كريستوفر كولومبوس الثلاثة ويبدو المشهد كله رمزاً للعلاقة التى ربطت بين أبناء هذه القارة والمستوطنين البيض الجدد الذين جاءوا إليها بعد الاكتشاف وبعضهم عادوا منها محملين بشتى أنواع الخير والثروات المنهوبة . وكان عصر الاكتشاف كذلك مقدمة لتاريخ طويل من الاستغلال عانى ـ ومازال يعانى ـ منه أبناء هذه القارة . وهذا المشهد إن دل فإنما يدل على عمق تفكير جارثيا ماركث وقدرته الكبيرة فى السيطرة على أدواته الفنية . إنه كاتب لا يمكن قراءته بسهولة . وأشهد أنى قرأته قبل ذلك منذ سنوات ، ولكنى أحسست الآن فى قراءتى الثانية أنى كنت محتاجا إلى إعادة قراءته ، وربما أحس فى المستقبل أنى مازلت فى حاجة إلى إعادة قراءته مرة ومرات فهذا الكاتب الذى ظل يفكر فى هذه الرواية على امتداد سنوات طويلة ، ثم ظل يكتب فيها حوالى ثمانية أعوام ، وجمع فى البداية معلومات كثيرة ثم كتب حوالى أربعمائة صفحة فى كراسة وعاد فمزق كل ماكتب هذا الكاتب لا يمكن أن يقدم شيئا سهلا ، وإنما يحتاج إلى قارىء فى غاية الوعى يستطيع أن يستنطق السطور والكلمات ، وأن يتوقف عند كل لمحة أو إشارة . وليس معنى ذلك أن جارثيا ماركث كاتب صعب القراءة والفهم ، بل على العكس من ذلك ، إنه كاتب الناس جميعا ؛ لأن كل قارىء مهما كانت ثقافته يستطيع أن يفهمه وأن يستوعبه بقدر مالديه من ثقافة ، وهذه سمة الأعمال الإبداعية العملاقة على امتداد التاريخ الإنسانى : تقدم نفسها فى سهولة ويسر إلى كل متلق ، لكنها فى الوقت نفسه تحتاج إلى من يسبر أغوارها ويحيط ببعض ما تنطوى عليه من أبعاد عميقة ومتجذرة فى الكشف عن أصول الوعى الإنسانى . فرواية (خريف البطريرك) مثل رواية (دون كيخوته) مثل أعمال شكسبير وتولستوى وديستويفسكى وتشيخوف وكافكا وفوكنر وهيمنجواى وسواهم من كبار المبدعين ، تكون سهلة وعميقة فى آن . ولعل هذا هو ما يفسر شعبية هؤلاء الكتاب وانتشار أعمالهم لدى دائرة واسعة جدا من القراء فى كل أنحاء العالم .

وينبغى أن أنوه بأنى قمت بتلخيص هذا الفصل الأول على طريقة أستاذنا الناقد الكبير الدكتور على الراعى حتى أضع القارىء فى جو هذه الرواية العملاقة ، وحتى يكتشف بنفسه بعض آليات هذا العالم الخرافى المعبر أجمل تعبير عن واقع الدكتاتورية فى أمريكا اللاتينية . ولن أفعل ذلك فى بقية الفصول وإنما سوف أشير إليها فى اقتضاب شديد ، لأنى سوف أتوقف عندها بشكل أكثر تفصيلا من خلال تحليلى للشخصيات ، ودراستى للغة والأسلوب ، والزمن ، وبحثى عن الآليات التى انطلق من خلالها هذا العمل . . إلخ .

يبدأ كل فصل من الفصول الخمسة الباقية بموت الدكتاتور أيضا على النحو الذى رأيناه فى الفصل الأول ، وإن كان الفصل الرابع بدلا من أن يركز فى بدايته على الجثة يركز على التنبؤات التى صاحبت أو سوف تصاحب موت الدكتاتور ، فنقرأ : « عندما كنا نتقدم فى الشكليات المتعلقة بتهيئة الجثة وتطييبها ، كان أقلنا سذاجة ينتظر دون أن نعترف بذلك تحقق النبوءات القديمة التى تؤكد مثلا أنه فى اليوم الذى سيموت فيه سوف يرجع وحل المستنقعات إلى منابعه عبر الروافد ، وتهطل الأمطار دما ، ويبيض الدجاج بيضا خماسى الزوايا ، ومن جديد يخيم الصمت والظلمات على الكون نظرا لأن نهايته كانت تعنى نهاية الكون » (ص ١١١) .

أما عن بناء الفصول الخمسة فيختلف إلى حد ما عن الفصل الأول ؛ لأن المؤلف فى هذه الفصول يركز على شخصية الدكتاتور وعلاقاته وأوصافه أكثر مما يركز ـ كما فعل فى الفصل الأول ـ على تحولاته . فالفصل الثانى يبدأ باكتشاف موته فى المرة الثانية ، ثم يتناول أوصافه ، وصلته بأمه بندثيون ألفارادو ، وحبيبته مانويلا شانشز التى تأخذ حيزا واسعا فى هذا الفصل ، ونعثر على كثير من أفعاله الشاذة وصفاته الغريبة . . إلخ ، وهذا كله يتم على النمط الأسلوبى الذى التزمه الكاتب فى هذه الرواية ، والذى سوف نتناوله تفصيلا فى الفصل الخاص بذلك . فهو أسلوب يقوم على رؤية خرافية ، ويتميز بالانتقالات السريعة ، ولا يلتزم على أى نحو من الأنحاء بترتيب زمانى أو مكانى .

والفصل الثالث نجد فيه تركيزا شديدا على أفعال الدكتاتور مثل نهبه للأموال ، واستخدامه للأطفال فى سحب الأرقام الرابحة فى اليانصيب ، مما يؤدى إلى أن تدخل معظم هذه الأموال فى جيبه الخاص . هناك كذلك أوامره الغريبة بقتل كثير من هؤلاء الأطفال لأغراض فى نفسه ، وأوامره بتعذيب كل من يخالفه . وتدل الفقرة التالية على طريقة تصرفه فى مثل هذه المسائل . نقرأ فى الرواية صفحة ١٠٠ : « إذ إنه قبل طلوع

الفجر أمر بنقل الأطفال على متن زورق إنقاذ محمَّل بالأسمنت ، فأخذوهم وهم يغنون حتى بلغوا بهم حدود المياه الإقليمية وهناك أرسلوهم بعبوة ديناميت إلى العالم الآخر ، وبعد أن أتم الضباط الثلاثة جريمتهم دون أن ينقطعوا عن الغناء وبدون أى أثر للألم انتصبوا أمامه فى حالة استعداد : سيدى الجنرال لقد نفذت أوامرك ، فكافأهم برتبتين جديدتين وقلدهم صليب الخدمات الأمينة والصادقة ، ثم أعدمهم بدون ضجة مثلهم مثل سائر الأنذال إذ إن هناك أوامر يمكن أن تعطى دون أن تنفَّذ ، سحقا إذن ، ياللصبيان المساكين » .

والفصل الرابع يكاد يختص بأمه بندثيون ألفارادو وموتها وإصداره مرسوما بتقديسها ، ذلك لأنه لم يؤمن بشىء إلا أن لأمه الحق فى مجد التقديس . وفى هذا الفصل نكتشف أن الدكتاتور ولد ثلاث مرات بفضل حيل التاريخ الوطنى الذى موه الحقائق حتى لايتمكن أحد من كشف سر منبته .

ويتناول الفصل الخامس أعماله كذلك ، وفيه كلام كثيرعن زوجته الشرعية الوحيدة ليتيسيا ناثرينو ثم مقتلها هى والصبى ، وقيام أحد جلاديه وهو خوسيه إجناثيو ساينز دى لابارا بالبحث عن القتلة ، وما استتبع ذلك من عمليات تعذيب شنيعة .

ويأتى الفصل السادس قريبا فى بنائه من الفصل الأول ، إذ يحشد فيه الكاتب مجموعة كبيرة من آليات الإنجاز فى حياة الدكتاتور ويتناول حياته الجنسية وأفعاله بشكل عام . وفى هذا الفصل كلام كثير كذلك عن جلاديه وخاصة آخرهم ساينز دى لابارا،وحديث عن الديون ومملكة سأمه المنهوبة وثروته الخاصة التى لا تحصى . ونعرف فى بداية هذا الفصل أن الدكتاتور لم يتعرف على نفسه بعد موته الأول عندما تم عرض جثته ، وهو الآن أكثر رهبة بقفازه الأملس المحشو بالقطن فوق صدره المزين بميداليات ربحها فى انتصارات خيالية أثناء حروب من الشوكولاته ابتدعها متملقوه بلا حياء ، وينتهى هذا الفصل بموت الدكتاتور الأخير والأكيد ، وبذلك يكون زمن الأبدية الهائل قد انتهى أخيرا .

ومن هذا العرض لفصول الرواية ندرك أن الوقائع كلها حدثت فيها تحولات خرافية بفضل موهبة الحكى الخرافى الجبارة عند المؤلف . ومن ثم نجد البطريرك فى آخر صفحة من الرواية يكتشف أن « الكذب أكثر راحة من الشك ، وأكثر نفعا من الحب وأكثر بقاء من الحقيقة ، وكان قد توصل بدون فزع إلى التوهم المخزى بأن يأمر دون أن تكون له سلطة ، وأن يكون مرفوع الشأن بدون مجد ، وأن يكون مطاعا بدون نفوذ عندما اقتنع وهو فى ذلك النثار من أوراق خريفه الصفراء بأنه لن يكون أبداً سيد سلطته الكاملة ، وأنه محكوم عليه ألا يتعرف الحياة إلا من ظهرها وبأن يحل الخيوط المعقودة ثم يصلح خيوط النسيج والعقد الموجودة فى سداة الأوهام المخيِّمة على الواقع » (ص ٢٣٠) .

الأسلوب واللغة والسرد :

ذكر جارثيا ماركث فى مقال له نشر فى مجلة (النص النقدى) عام ١٩٧٩ (وعنوانه الفانتازيا والإبداع الفنى فى أمريكا اللاتينية والكاريبى) أن أصعب شىء بالنسبة للكاتب اللاتينى الأمريكى ليس هو اختراع عالم ما ــ لأن هذا العالم موجود أمامه ومكتمل ــ لكن ذلك يتمثل فى السيطرة على لغة قادرة على أن تتناول هذا الواقع اللاتينى الأمريكى كله الذى لا يمكن تصديقه . ولعل رواية « خريف البطريرك » أهم نص أدبى لماركث تمثلت فيه هذه الظاهرة . فقد استطاع ماركث فى هذه الرواية أن يبدع أسلوبا ولغة قادرين على التعبير عن هذا العالم الخرافى الذى أبدعه حول الدكتاتور .

لقد توقف جارثيا ماركث كثيراً عند التقنية التى يمكن أن يستخدمها فى كتابة هذه الرواية . وقد حكى لنا حيرته فى هذه المسألة حتى اهتدى إلى الأسلوب الذى ظهر به العمل ، فقال : إنه عندما حضر محاكمة سوسا بلانكو فى كوبا حفزه هذا على أن يكتب كتابا حول محاكمة دكتاتور ، ويقدم من خلال ذلك واقع الشخصية برمته ، لكن هذه التقنية لم ترق له لأنها لم تقدم له الدكتاتور من الداخل ، كيف يفكر ، كيف يكون رد فعله ، وهذا هو ما كان يهمه أكثر . ثم عنَّ له بعد ذلك أن يكتب « مونولوجا » يصدر عن الدكتاتور وهو فى مقعده ، لكن هذه التقنية خلقت له مشكلة أخرى هى أن الدكتاتور لا يعرف القراءة ولا الكتابة ، وقد تعلم فيها بعد . ومن ثم لم ترق له هذه التقنية كذلك لأن « ما كان يهمه لا يتمثل فيها يعرف الدكتاتور وإنما فيها لا يعرفه وهذا لا يستطيع أن يقوله فى « مونولوج » لأن الدكتاتور لا يمكن أن يتكلم عما لا يعرفه » . وهكذا من محاكمة

إلى مونولوج إلى رفض المونولوج[٢٢] حتى توصل الكاتب أخيرا فى الرواية المنشورة إلى أسلوب سرد ، بالرغم من أنه يستخدم أحيانا بعض المونولوجات الصادرة عن البطريرك ، فإنه يلجأ بصورة عامة إلى ما يمكن أن يسمى بالمنظورات الصادرة عن عدد لا حصر له من الشخصيات المختلفة ، فضلا عن منظور القاص - المؤلف العالم بكل شئ ، وقد سمى جارثيا ماركث هذا الأسلوب « أسلوب السرد المتعدد » أو « استخدام نقاط سردية متعددة » .

ويسمى خوليو أورتيجا هذه الطريقة فى السرد « الأنا الجماعى » للثقافة الشعبية[٢٣] . وعمل هذا الأنا الجماعى يقدم سلسلة دائرية من الإخبار : حيث الرسائل Mensajes يصدرها مرسل (نحن) تجاه مرسل إليه (نحن أيضا) ؛ وبهذه الطريقة يكون الإخبار دائريا وتحدث فيه انتقالات عند القيام بتوجيه الرسائل ، وعند صياغتها فى دوائر جديدة تضم إليها . فالقاص هنا إذن هو الشعب بكامله ، وهو الشخصيات كلها مجتمعة فى حلقات دائرية تتبادل الإرسال والاستقبال بصورة متواصلة ، وإن كان هذا لا يمنع أن نعثر فى كثير من الأحيان على أصوات فردية بحيث يمكن أن نقول إن المتكلم أو المرسل هنا هو الجنرال أو أمه بندثيون ألفارادو أو هذه الشخصية أو تلك .

ويتفق سيمور مينتون مع هذا الرأى ، وإن كان يرى عدم وجود قاص عالم بكل شيء . يقول : « والوسيلة التقنية التى تسهم فى إبداع هذا العالم الذى لا يمكن أن نعتقد فيه فى شيء هى وجهة النظر السردية التى تنتقل انتقالات مستمرة ؛ بمعنى أنه لا يوجد قاص عالم بكل شيء ولا واقع وحيد وثابت . فكل فصل من الفصول الستة غير المرقمة يبدأ بقاص مجهول الهوية فى الشخص الأول الجماعى (نحن) الذى لا يمكن تحديد هويته . ويبدو الـ « نحن » وكأنه يمثل مجموعة من الشبان لكنه يمكن أن يمثل كذلك أى مجموعة غير محددة »[٢٤] .

ولنقرأ فى الفصل الرابع الجمل التالية (ص ١١٤) : « كان يكتب الأشياء القليلة التى يتذكرها لكى يضمن ألا ينساها أبدا ، كتب ليتيسيا ناثارينو زوجتى الوحيدة الشرعية التى علمته القراءة والكتابة فى عز الشيخوخة ، وكان يقوم بجهود لكى يتذكر صورتها العامة (المومس) ، وكان يريد أن يعود ليراها بعظلة التفتا الملونة بلون الراية وياقتها المصنوعة من أذناب الثعالب الفضية للسيدة الأولى ، لكنه لم يتذكرها إلا عارية فى الثانية ظهرا تحت ضوء الناموسية الطحينى ، كان يتذكر الاستراحة الطويلة لجسدك الهادىء الداكن فى دوى المروحة الكهربائية ، ويتشمم ثدييك النابضين بالحياة ، ورائحتك الشبيهة برائحة الكلبة ، والخفيف القارض فى يديك الضاريتين لراهبة مبتدئة ، كانتا تقطعان الحليب وتضفيان الصدأ على الذهب والذبول على الأزهار ، لكنهما كانتا يدين بارعتين فى الحب ، إذ إنها الوحيدة التى أحرزت نصرا لا يمكن تخيله عليك أن تخلع حذاءك الطويل لأنه يلوث أغطيتى القطنية الناعمة ، فكان يخلعهما ، عليك أن تتخلص من كل عدتك التى توجع لى قلبى بشراكها ، فكان يخلعها ، عليك أن تتجرد من سيفك ومن حزام الفتق ومن اللفافات ، عليك أن تخلع كل ما تبقى يا حياتى لأنى لا أحس بك ، فكان يخلع كل ما تبقى من أجلك كما لم يفعل قط من قبل وكما لن يفعل ذلك مع أية امرأة بعد ليتيسيا ناثارينو ، حبى الوحيد الشرعى ، كان يتنهد ، ويكتب التنهدات على قصاصات أوراق الملفات المصفرَّة ثم يلف الأوراق مثل السجائر ليخبئها فى الزوايا المخفية التى لا تخطر ببال أحد فى المنزل حيث كان يمكنه وحده العثور عليها لكى يتذكر من كان هو نفسه عندما يعجز عن تذكر أى شيء آخر . . . إلخ » .

وهذه الجمل ، كما يلاحظ القارىء ، اقتطعناها اقتطاعا من النص - وقد سبق أن ذكرنا أن النص فى (خريف البطريرك) يمضى من أول الفصل إلى نهايته بدون نقط إلا فى القليل النادر ، بحيث ينثال انثيالا ويسير فى تيار لا ينقطع من جمل تتوالى توالى الموجات العارمة التى تمضى بدون توقف . وفيما يتعلق بالراوى أو القاص لا نستطيع تحديده ، كما لا نستطيع تحديد متلق واحد ؛ فالمرسل هنا هو الأنا الجماعى والمتلقى هو الأنا الجماعى كذلك إلا إذا توجه الخطاب إلى شخص بعينه كما نرى فى الجمل السابقة التى يتجه فيها الخطاب كثيرا ناحية ليتيسيا ناثارينو .

تبدأ الجمل بالقص على لسان الشخص الثالث (هو) : « كان يكتب الأشياء القليلة التى يتذكرها . . إلخ » حتى يصل إلى قوله « كان يتذكر الاستراحة الطويلة لجسدك الهادىء . . الخ » فيتحول الخطاب من السرد العادى للغائب إلى المخاطب (والمخاطب فى هذه الحالة ليتيسيا ناثارينو) ، ثم لا نلبث أن

نجد التفاتا آخر أو خطابا مختلفا بحيث يتحول الكلام عن ليتيسيا إلى الغيبة ويصير المخاطب هو الجنرال نفسه « إذ إنها الوحيدة التى أحرزت نصرا لا يمكن تخيله عليك أن تخلع حذاءك الطويل .. إلخ » ثم يتجه الخطاب بعد إلى ليتيسيا « فكان يخلع كل ما تبقى من أجلك » ثم تعود الجمل إلى لهجة السرد العادية للشخص الثالث : « كان يتنهد ، ويكتب التنهدات .. إلخ » ، وبالرغم من أن الجنرال لا يمثل وضع المتكلم فى الجمل المذكورة كلها نجده فجأة يخاطب ليتيسيا قائلا « حبى الوحيد الشرعى » . وهكذا فإنك فى مثل هذا الخطاب تنتقل بسرعة فائقة من مرسل إلى مرسل آخر ومن مستقبل إلى مستقبل آخر . فليس هنا أى التزام بطبيعة الخطاب العادى ذى البعد السردى الأحادى ، وإنما هنا أنماط متعددة ومتداخلة من السرد . وهذا الكلام ينطبق على الرواية كلها من أولها إلى آخرها وما ذكرناه إنما هو مجرد مثل موجز جدا .

ويحسن أن نتوقف كذلك عند مثل آخر أقل إيجازا من السابق . نقرأ فى الفصل الخامس (ص ١٦٢) : « كان يرسل ليتيسيا ناثارينو لتملى أوامرها على وزرائه الذين كانوا يجيبونه من خلال الوسيط نفسه محاولين سبر أغوار تفكيره من خلال تفكيرها هى ، لأنك كنت كما شئتك أن تكونى ، لسان حال إرادتى العليا ، كنت صوتى ، كنت عقلى وقوتى ، كانت أذنه الأكثر وفاء والأكثر يقظة فى ذلك الصخب من الحمم الأبدية فى العالم المنيع الذى كان يحاصره ، ... إلخ » . ومن الواضح أننا نجد فى هذا الخطاب انتقالا من الغيبة إلى المخاطب ثم إلى الغيبة مرة أخرى فى سرعة فائقة . « وهذه السرعة - كما يقول خوسيه ميجيل أوفييدو - تمضى فى تناسق : فكل فصل يقتصد فى تفصيل تركيب الجمل على شكل حلزونى ، فى حركة دائمة ومتجهة نحو الاستمرار . وفجأة نجد تركيب الجمل بين نقطة وأخرى يصبح أكثر اتساعا حتى لننسى من أين بدأت الجملة ، ومن الذى يتكلم ، وعن ماذا يتكلم . فالفصل السادس والأخير مثلا جملة واحدة طويلة »[٢٥] .

ولا ينبغى أن ننسى ، بالإضافة إلى ما سبق ، أن طبيعة العمل شعرية أو شعرية أسطورية ، وأن الكتاب كله قائم على خدمة الصورة المركزية للدكتاتور ، وبما أن هذا الدكتاتور ليس شخصا واقعيا وإنما هو الواقع بكل تحولاته وأبعاده الدلالية والأسطورية والخرافية فإن ماركث فى معظم الأحيان يلجأ إلى استخدام لغة مجازية . إننا أمام نص يمثل نقلة شعرية لواقع ينسد عن الوصف العادى للكلمات . ويمتد طوفان الصور الباروكية على امتداد الرواية ، ولهذا رأينا بعض النقاد مثل خايم ميخيا دوكى يتهم ماركث بأنه يختصر الإبداع الأدبى فى سحر لفظى ، وهو اتهام ظالم لأن الأبعاد الدلالية فى رواية « خريف البطريرك » فى غاية الثراء والقوة . فماركث يختصر تاريخ الطغاة أجمعين فى شخص واحد لا يضع له اسما كما سوف نرى عند الحديث عن الشخصيات .

ومن طبيعة أسلوب جارثيا ماركث فى هذه الرواية العملاقة أنه يحول المشهد العادى إلى مشهد تصويرى كونى ، فنحن نقرأ عن مرض أمه مثلا ورد فعله تجاهه الجمل التالية : « .. فقد أهمل كل صعوبات السلطة طيلة تلك الشهور الأليمة التى كانت فيها أمه تتعفن على نار خفيفة فى غرفة مجاورة لغرفته بعد أن قرر الأطباء الأخصائيون فى الآفات الآسيوية بأن إصابتها ليست بالطاعون ، ولا بالجرب ، ولا بالداء العليقى ، ولا بأية مصيبة شرقية أخرى ، وإنما هى رقية هندية مؤذية لا يمكن أن يشفيها منها إلا فاعلها ، فأدرك أنه الموت وانزوى ليعتنى بأمه بتفانى الأم ذاته ، فمكث يتعفن إلى جانبها حتى لا يتمكن أحد من رؤيتها وهى تنطبخ ببطء فى حساء يرقانها » (ص ١١٥) . فهذه الجمل - كما نرى - لا تدل على وضع عادى ، وإنما تحدث تحولات فى عناصر الواقع بحيث نصبح أمام مشهد لا يكاد يختلف فى شىء عن الخرافة على الرغم من أنه ينطلق أساسا من مشهد واقعى تماما .

ويستخدم جارثيا ماركث التكرار كثيرا سواء على مستوى الكلمات أو على مستوى الجمل ، فكلمة رأينا مثلا وكذلك مشتقاتها أو ما يماثلها مثل سمعنا وأحسسنا تتكرر كثيرا . ولهذا التكرار دلالة هامة هى التأكيد على أهمية الرؤية أو الجوانب الحسية ، فكأن ماركث ينقل إلينا واقعا يمكن أن نشاهده ونلمسه ، مع أن عمله فى الواقع أبعد ما يكون عن ذلك ، لأنه عمل يحلق فى زمان الأبدية .

وإذا كان ماركث يبيح لنفسه بناء عالم فنى جديد ، ولغة جديدة صادمة ومدهشة ، فإنه يقدم تراكيب ذات طبيعة خاصة لا تخرج عن إطار المواضعة اللغوية العامة لكنها تصنع خصوصية لكاتب متميز .

إن جابرييل جارثيا ماركث فى هذه الرواية يظهر الأشياء ـ كما يقول خوسيه ميجيل أوفييدو ـ مذابة فى ضباب كاسح ، إذ يؤكد عليها فى حركة ثم يعود لينفيها بلا تردد فى حركة أخرى تؤدى إلى تشتتنا . فالواقع ما هو إلا تكهن لأنه ينثال من لغة تشبه المتاهة تمدنا بأسرار وأقنعة طول الوقت »(٢٦) ولكى نمثل لذلك نختار مقطوعة من أول صفحة فى الرواية ، تقول : « انقضت العقبان على شرفات القصر الرئاسى خلال نهاية الأسبوع ، فحطمت أسلاك النوافذ المعدنية بضربات مناقيرها ، وحركت الزمن الراكد فى الداخل برفيف أجنحتها » وبعد ذلك بأسطر نقرأ : « لقد خيل إلينا أننا كنا ندخل أجواء عصر آخر ، إذ إن الهواء كان أكثر خفة فى مستنقعات أنقاض هذا العرين الرحب للسلطة » .

وبالطبع عندما نؤكد على طبيعة هذا الأسلوب الفريد ، فإننا ينبغى أن نضع فى حسابنا أن كل الجوانب الأخرى فى الرواية مثل الزمان والمكان والطابع الخرافى . . إلخ تلعب دورا كبيرا فى صياغة الأسلوب وتقديمه بالصورة التى هو عليها .

الهوامش :

(١) شاع خطأ استخدام لقب « ماركيز » بسبب الترجمة عن الانجليزية والفرنسية ، وصحته فى الإسبانية « ماركث » .

(٢) انظر خوليو أورتيجا ، **خريف البطريرك : النص والثقافة** مقال منشور فى مجلة **Hispanic Review** ، فيلادلفيا ، عام ١٩٧٨ ، ثم أعيد نشره فى كتاب « جارثيا ماركث : الكاتب والنقد » وهى سلسلة تصدرها دار نشر تاوروس ، مدريد ، ١٩٨١ ، ص ٢١٤ .

(٣) خايم مخيا دوق ، **الأسطورة والواقع عند جابرييل جارثيا ماركث** ضمن كتابه « مقالات » « **Ensayos** » ، كولومبيا ، ١٩٨٠ ، ص ٥٥ .

(٤) انظر ترجمتنا لكتاب **زمن الغيوم** ، مختارات الحرية ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

(٥) خايم ميخيا دوق ، المرجع المذكور ، ص ٥٥ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٥٠ .

(٧) المرجع السابق ، ص ٤٩ .

(٨) انظر مقالنا **فن القصة المعاصر فى أمريكا اللاتينية** **مجلة العربى** ، الكويت ، عدد أكتوبر ١٩٨٧ ، ص ١١٤ .

(٩) أحب أن ألفت النظر إلى الترجمة الجيدة التى قام بها الأستاذ محمد على اليوسفى لرواية « خريف البطريرك » ، دار الكلمة للنشر ، بيروت . والطبعة التى معى هى الطبعة الثالثة التى تعود إلى عام ١٩٨٣ ، وهى التى سوف أشير إليها طوال هذه الدراسة . وقد فضلت أن أحيل القارىء إلى النص العربى للرواية لأنه فى حوذته ، وإن كنت سوف أستفيد من النص الإسبانى فى كثير مما يمكن أن يلمسه القارىء إذا عاد إلى النص العربى ووجد مقتطفاتنا من الرواية مختلفة بعض الشىء عنه .

(١٠) جابرييل جارثيا ماركث ، **الفانتازيا والإبداع الفنى فى أمريكا اللاتينية والكاريبى** مجلة **النص المفقود** ، عدد ١٤ ، يوليو ـ سبتمبر ١٩٧٩ ، ص ٨ .

(١١) انظر ميشيل بلنسيه روت ، **جابرييل جارثيا ماركث : الطول والدائرة ومسوخ الأسطورة** ، دار نشر جريدوس ، مدريد ، ١٩٨٣ ، ص ١٧٣ .

(١٢) المرجع السابق ، ص ١٧٣ .

(١٣) لويس هارس ، « أدباؤنا **Los Nuestros** » ، دار نشر أمريكا اللاتينية ، الطبعة السادسة عام ١٩٧٥ ، الفصل الخاص بجارثيا ماركث ، ص ٣٨١ وما بعدها .

(١٤) ماريو فارجس يوسا ، **حوار مع جارثيا ماركث حول القصة فى أمريكا اللاتينية** ، جريدة « حوار » ليما ، ١٩٦٨ .

(١٥) خوسيه ميجيل أوفييدو ، جارثيا ماركث : **القصة بوصفها صانعة معجزات** ، مجلة The American Hispanist ، انديانا ، أكتوبر ١٩٧٥ ، وهذا المقال أعيد نشره فى كتاب « جارثيا ماركث : الكاتب والنقد » المذكور ، ص ١٧٣ .

(١٦) جابرييل جارثيا ماركث ، حوار فى مجلة « **الآن** » ، سانتودومينجو ، عدد ٧ يونية ١٩٧٦ ص ٣٩ .

(١٧) ينبغى الإشارة إلى أن الناقد الأستاذ حسين عيد نشر دراسة طويلة (١٢٧ صفحة) عن رواية **خريف البطريرك** صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٨ تحت عنوان « جارسيا ماركيز وأفول الدكتاتورية » . ولكن يعيب هذه الدراسة أنها اعتمدت فى تحليل الرواية على مراجع عامة وحملت النص الروائى ، فى كثير من الأحيان ، ما لا يمكن أن يحتمل . مثال ذلك قوله فى بداية الفصل الأول : تعتبر رواية « خريف البطريرك » رواية تاريخية حيث تعرض تاريخ بلد ما فى مرحلة معينة فتحوله إلى « مشهد واسع ، غريب ، زاهى الألوان ، يستند إلى حالة نفسية شاذة » ، حيث أحال بالنسبة للجملة الأخيرة إلى كتاب جورج لوكاش **الرواية التاريخية** وبذلك يكون قد وصف رواية ماركث بغير ما فيها لأنها ليست رواية تاريخية بأية حال من الأحوال ، كما رأى الأخ حسين عيد أن هده الرواية تنزع نزوعا واضحا إلى السيرة الذاتية (ص ١٥) مستندا لماركث نفسه ، لكن الذى حدث هو أنه حمل كلمات ماركث مالا تحتمل كذلك . . . وليس هذا مجال مناقشة هذا الموضوع .

(١٨) خوسيه ميجيل أوفييدو ، المرجع المذكور ، ص ١٧٣ .

(١٩) خايم ميخيا دوف،المرجع المذكور ، ص ٨٤ ـ ٨٧ .

(٢٠) سيمور مينتون ، **ترى لكى لا تعتقد** : **خريف البطريرك** مجلة **كاريبى** ، هونولولو ، ربيع عام ١٩٧٦ ، ضمن كتاب جارثيا ماركث : **الكاتب والنقد** » المذكور ، ص ٢٠٢ .

(٢١) خوسيه ميجيل ، أوفييدو ، المرجع المذكور ص ١٨٣

(٢٢) ميشيل بلنسية روت ، المرجع المذكور ، ص ١٦٩ .

(٢٣) خوليو أورتيجا ، المرجع المذكور ، ص ٢٣٠ .

(٢٤) سيمور مينتون ، المرجع المذكور ، ص ١٩٢ .

(٢٥) خوسيه ميجيل أوفييدو ، المرجع المذكور ص ١٨٠ ـ ١٨١ .

(٢٦) المرجع السابق ، ص ١٨٠ .

●

● اقرأ فى دراسات العدد القادم :

فريال غزول .... قصيدة السجن

بربارا هارلو .... من سجن النساء

المسرح والحرية

فى ضوء التجربة البولندية

هناء عبد الفتاح

كان هذا فى مارس عام ١٩٦٨ ، أول حادث احتجاج قومى بعد ثورة الشباب عام ١٩٥٦ : احتجاج المثقفين البولنديين ضد سياسة « فواديسواف جوموكا »[1] وحكومته . كان جوموكا آنذاك الرئيس الفعلىّ للحكومة ، والسكرتير الأول لحزبها العمالى . وكان من أهم أهداف سياسته فى البداية ، سعيه لتوحيد فئات الشعب البولندى فى طبقة بروليتارية تنتمى بكليتها إلى النظام القائم وتدعو إليه ، كما كان هدفه تعليم الأميين من الشعب البولندى ، وإلهاءه بالثقافة والفنون ، لإبعاده ـ عن قصد ـ عن نقد كل ما هو سياسى . عندما تولّى جوموكا السلطة كان شعاره « بناء ألف مدرسة » يتم إنشاؤ ها واستكمالها فى العيد الألفى على قيام الدولة البولندية . تحقق هذا الشعار بالفعل على مدار عشر سنوات . ومنذ عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٦٦ ألغيتْ الأمية فى البلاد ، وازدادتْ بدورها حركة التنوير ، ويقع جوموكا فى مصيدة خطأه التاريخى / الفكرى . فالشعب البولندى،بفضل تعليمه وثقافته وفنونه ، يزداد تطلعا وتفكيرا فى مستقبل بلاده ، ولم تعد القضية السياسية منفصلة عن قضيته الفكرية والاجتماعية ، بل انصبتْ جميعها لتعبر عن نفسها فى تشكيل القضية الثقافية ، وأصبحتْ الثقافة والفنون الخبز اليومى الذى يصبح للفرد بمثابة الرى للظمأ الروحى للجسد الذى قد شبع .

ثار الفكر ، ليقوم بالاحتجاج عندما أوقفتْ سلطة الرقابة حرية الكلمة . وثار الشعب البولندى عندما قررت السلطات البولندية آنذاك إيقاف العرض المسرحى القومى (الأجداد) . لقد كان هذا العرض ومضمونه وشكله ، وثيقة احتجاج تشكلّت فى انفجار . فـ (الأجداد) يمثلون للشعب البولندى / السلافى الأصول والجذور والتواصل ، إنهم يرون فى العمل المسرحى حريتهم المفقودة .

يبدأ العرض المسرحى بعد نصف ساعة متأخرا عن موعده . يدخل الجمهور صالة العرض ليشغل جزءا صغيرا من الأماكن التى لم تُشْغَلْ جميعها بعد ، فقد ساد اعتقاد غير صحيح من أنّ كُل المقاعد شاغرة ، بينما كان المتفرجون يقفون أمام « شباك التذاكر » ، وأبواب المسرح ، فى صفوف طويلة ، تطالب بالدخول . فبحوزتهم بطاقات اشتروها منذ شهور مضتْ ، ولا يريدون التنازل عنها أو استرداد ثمنها ، مؤكدين أنه لا بديل لهم عنها إلاّ بمشاهدة العرض المسرحى . أما فى

صالة العرض نفسها ، فيتواجد عدد غير ضئيل من الفنانين والأدباء والمتخصصين فى الأدب البولندى ولغته ، والصحفيين ، والمسئولين عن دور النشر ، وفى أعلى المسرح ، تزخر شرفاته بعدد ضخم من الشباب .

كان المناخ العام شديد التوتر والإثارة ، وقسم من جمهور المتفرجين لا يعرف النص المسرحى جيدا ، ومعظمهم يحفظونه عن ظهر قلب . عندما بدأ العرض ، نسمع فجأة تصفيق الجماهير المتدفقة لكل ما يقال ، فهم يشجعون كل لحظة تحمل مضموناً فكريا أو سياسياً يشاهدونه فوق الخشبة ، ويصغون إليها ، لكل ما يمس قضاياهم التاريخية عن قرب أو عن بعد . كان هذا التشجيع والحماس مُوجَّهين - قبل كل شىء - إلى فكر النص الدرامى ، وليس إعجابا بالممثلين فقط ؛ أو بتفسير المخرج ورؤيته فحسب أُسدل الستار ، ثم رُفِعَ من جديد أمام الممثلين الأبطال للتحية مرات عديدة ولفترة زمنية غير قصيرة ، ليسدل الستار أخيرا ، فيخرج الممثلون لاهثين من « كواليس » المسرح ثم إلى خارجه ، دون أن يحدث شىء غير متوقع فوق أرض المسرح . ومع إسدال الستار النهائى لا يتوقف التصفيق . . هنا يصيح المتفرجون هاتفين : « الاستقلال بدون رقابة » — « نريد المخرج ديميك » . يستمر ذلك زمنا . . يتفرق بعدها الجمهور سريعا فى هدوء . . ليتحول « ميدان المسرح » الذى يقع فيه مقر المسرح القومى البولندى ، إلى ميدان خامد بعد معركة قتال ، لم يكنْ ثمة شرطة ، وينهمر المطر . يقول شاهد عيان(٢) :

« [. . .] ظننتُ أنَّ ما حدث منذ خمسين عاما مضت قد يتكرر ! . فيتجه شباب مثل أُولئك الذين كانوا يصفقون استحسانا وإعجابا بما يرونه ، يتجهون احتجاجاً إلى « البلفيدير » — مقر الحكومة البولندية — ولكننا فى منتصف القرن العشرين ، والمطر منهمر ، ولذلك من المؤكد أنَّ هؤلاء الشباب لن يتجهوا إلى أىِّ مكان ، وإنما سيعودون إلى بيوتهم فى هدوء . ومع ذلك فقد حدث ما لم أتوقعه . سار هؤلاء الشباب بالفعل نحو شارع « تريمباتسكى » ، بوارسو . . حيث انتظرتْهم جماعة أخرى لم تتمكن من مشاهدة العرض المسرحى ، لينضم إلى الجماعتين جَمْع آخر من الجمهور ، شاهد العرض المسرحى ، وقد بلغ عددهم حوالى ثلاثمائة فرد . عثروا فجأة على « ألوية » كُتبتْ عليها شعارات كانت معظمها تنادى « بالحرية للأدب » وبأن « المسرح قدرنا » . اتجهوا فى بداية مسيرتهم نحو كنيسة «كارميلنوف » كى يتلمسوا فى احضانها البركة ، ثم ساروا نحو تمثال الشاعر الدرامى « آدم ميتسكيفيتش »(٣) مؤلف مسرحية (الأجداد) . وهناك تحت أقدامه وضعوا ، بدلاً من باقات الزهور ، ألويتهم المطالبة « بالحرية للكلمة » و « الحرية للمسرح » . فى أحد شوارع العاصمة ، وبالتحديد فى أحد أزقاتها المؤدية إلى مركز المدعى العام ، كانت الشرطة بانتظارهم ، لتبدأ حركة تفريقهم ، يتلوها اشتباك ينتهى باعتقال خمسين شخصاً ، جمعوهم فى عربة مغلقة إلى مكتب شرطة وسط المدينة . وهناك بعد التحقيق معهم وتسجيل أسمائهم ، يخرج قسم منهم ، وقسم يُأْخذون مرة ثانية إلى عربة مغلقة ، ليتجهوا نحو المركز الرئيسى للشرطة بالعاصمة ، يبقون هناك الليل بأكمله حتى اليوم التالى . ويُحْكم على كل منهم بأحكام سريعة تصل إلى غرامة قدرها ألفا وخمسمائة زولتى(٤) ، مع السجن المؤقت ، جزاء لهم على ما ارتكبوه بهدف الإخلال بالنظام العام . كان معظم هؤلاء طلبة جامعيين بكليات الاجتماع والفلسفة ، والبقية الباقية من الجمهور العادى الممثل لرجل الشارع . وبعد قراءة الحكم ، يقوم واحد من الجالسين فى مقاعد المحلفين ، حيث كان يُصْغى إلى المدعى العام الذى يدّعى أن المتهمين قد قاموا فى الليل باشتباكات فى شوارع المدينة . سألهم فى نهاية الأمر :

«- قولوا لنا بالضبط ؛ لماذا كنتم تصرخون وتصيحون صيحاتكم هذه ؟ !

- قررنا أن نقف فى مواجهة الرقابة التى تريد أن تمنع عرض مسرحية (الأجداد) لميتسكيفيتش - استطرد المتهمون . أمسك المحلِّف برأسه قائلا :

- (الأجداد) ؟ ! مُنعتْ من العرض ؟ كيف حدث هذا . إن أمرا كهذا لا يمكن تصديقه .

قام الطلبة وأساتذتهم معهم فى اليوم التالى بجامعة وارسو بتجميع المال المطلوب متبرعين ، للإفراج عن المتهمين . يتحول حادث الاحتجاج إلى ثورة ، يقودها المثقفون البولنديون من أجل حرية الكلمة ودفاعا عن المسرح . تقرر الحكومة

بعدها ترحيل عشرات الآلاف من الأدباء المثقفين والفنانين البولنديين إلى خارج البلاد . ومع ذلك لم تهن إرادة الشعب البولندى ولم تتراجع فى تصميمها على تغيير الحكم والسلطة فى البلاد . وينتهى عصر « جوموكا » ليأتى عصر جديد ، يحاول فيه النظام الشيوعى ثانيةً أن يُمسك بالسلطة بقبضته الغليظة واقفاً ضد حرية شعبه .

فى السبعينيات يرتكب « إدفارد جيريك » السكرتير الجديد للحزب ؛ الخطأ الفادح ذاته ، فيسمح بعصر يسوده انتعاش اقتصادى موهوم ، حيث السلع الاستهلاكية تصبح جزءا لا يقل أهمية عن السلع الرئيسية ، لإغلاق أفواه الشعب البولندى واسترضائه ، فيدفع ثمنها على شكل ديون باهظة للغرب ، فتحدث نكسة اقتصادية فى البلاد ، وحالة من العجز المالى والتضخم الاقتصادى ، تصل إلى ذروتها فى الثمانينيات .

فى عام ١٩٨١ تقوم ثورة أخرى ، يقودها المثقفون ومعهم الفلاحون والعمال . ويتحد كل هؤلاء فى حزب جديد ، يضم مختلف فئات الشعب يُطلق عليه « التضامن - Solidarnosc » . لقد استطاعت الفنون والأدب أنْ تتزعم حركة النضال . بل تصبح الكلمة ، سواء كانت منشورا أو كتابا أو نصا مسرحيا أو سيناريو فيلم ، هى الرسالة والطريق والهدف ، فيقدم أنجى فايدا - Andrzej Wajda(٥) ثلاثة أفلام جديدة ، تعد أفلاما روائية/تسجيلية ، يُوثِّقُ فيها فايدا حركة العمال داخل مصانعهم ، اقترابا من حياتهم اليومية ، عندما كانوا معتصمين فيها ، كما يظهر قادة حركة النضال « التضامن » فى الفيلم وهم يحيون قضاياهم الحياتية مع فئات الشعب المختلفة . . يظهر هذا بوضوح داخل الإطار التسجيلى والدرامى لهؤلاء القادة ، ومعهم من يشاركونهم فى صنع القرار دون تصنع أو زيف . فهم يقومون ليس فقط بتغيير حاكم بحاكم ، بل بتغيير نظام عقائدى وفكرى شامل بنظام سياسى وفكرى آخر ، ونظام اقتصادى يتطلع إلى غد أفضل بنظام اقتصادى قتلته العيوب الحزبية ، ويُصْبحون رواداً لفلاحين وعمال ولفئات أخرى يقودها المثقفون . وينتشر تيار « الحرية » كالنار فى الهشيم ، وتلتهب فى وجدان شعوب شرق أوروبا ، وتكتسح روسيا نفسها - معقل النظام الشيوعى نفسه !!

الأمر الذى لا جدال فيه أن الكلمة كانت هى السلاح الأساسى الذى حارب وناضل من أجل الحرية الغالية . . وذلك عبر الأدب الممنوع ، الذى كان يُوزَّع على شكل منشورات تارة ، أو من خلال الكلمة المنطوقة فوق خشبات المسرح تارة أخرى ، وقد مُنِعَ أصحابها من التعبير عن أنفسهم ، مما جعل الممثلين ، وكتاب الدراما ، والمخرجين ، ورجال الفكر معهم ، يقيمون مسارحهم إما فى أحضان الكنيسة وداخلها ، حيث تتحول « المذابح » الكنسية وهياكلها إلى خشبات مسرح نضالى ، أو تتستر هذه المسارح داخل غرف المنازل وصالاتها فى مسارح سرية يُطْلَق عليها اسم « المسارح المنزلية » . كانت هذه الأعمال المسرحية تتغنى بالحرية داخل صيغ طقسية نضالية وحياتية ، تصبح - وقتيا - بديلاً للطقوس المسيحية الممارسة ، وتحت أعين رجال الدين ، وإشرافهم عليها ، وتبنيهم لها ، وهى أعمال ترعاها العائلات وتقدمها تحت أسقف بيوتها مع تحمل كل عائلة مسئولية اختيارها .

فى الوقت ذاته ، أى فى عام ١٩٧٧ وبعدها ، يقدم فايدا المخرج السينمائى والمسرحى الأشهر ، أهم أعماله السينمائية عن هذه الفترة الزمنية المتميزة : (إنسان من المرمر - Czlowiek z Marmuru) الذى ينال جائزة « كان » عن عام ١٩٧٨ . وفيلم : (الرجل من الصُلب Czlowiek z Zelaza) . إنهما فيلمان يعد كل منهما مكملا للآخر . وهما دراسة سيكلوجية متفحصة درامية - تعينها الوثائق - للقيم التى يتبناها العامل البسيط الكادح ، فى مرحلة « لا وعيه الفكرى » للوصول إلى « النضوج الفكرى الواعى » فيقوم بالثورة .

وقد رشح هذا الفيلم الأخير لجائزة الأوسكار . كما أن فيلمه الوثائقى الهام (التضامن - Solidarnosc) يمثل بولندا وهى فى أتون الحركة النضالية عام ١٩٨٠/١٩٨١ بأحداثها وشخصياتها الحقيقية التاريخية - من حيث تواجدها اللحظى فى التاريخ الحديث لبولندا - بالإضافة إلى الأبطال العاديين فى الشارع اليومى والمصانع ، أولئك الذين يقومون بقلب موازين الأوضاع والثوابت سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ، ليس فقط فى أوروبا بل فى العالم أجمع . قدم فايدا فى هذا الفيلم مسرح

الأحداث للحركة العمالية النضالية ، منذ نشأتها بوصفها خلية سرية تحت الأرض إلى أن تولى حزب التضامن مقاليد الحكم فى البلاد . وفى عام ١٩٧٨ قبل ثورة التضامن بثلاثة أعوام يعرض **فايدا فى فيلمه : ليلة نوفمبر Noc Listopadowa انتفاضة وارسو فى القرن التاسع عشر ضد الاحتلال الروسى ، باعتبار أن تاريخ النضال البولندى سلسلة متصلة الحلقات من الثورات والانتفاضات المتلاحقة ، للحصول على الحرية المفقودة . وفى فيلمه الأخير الممثل لهذه المرحلة من أعماله(دانتون) عام ١٩٨٢ يقدم صورة درامية للثورة الفرنسية ، ووضعيتها التاريخية من خلال رؤ ية فكرية وفلسفية لمعنى الثورة بين بطلَىِّ الصراع «روبسبير» و «دانتون» ، ويسقط فايدا فى عمله عن وعى هذه الرؤ ية من خلال منظوره للثورة البولندية .**

الأجداد أو تواصل التاريخ :

العمل المسرحى هو بمثابة التجربة المسرحية الحياتية ، وهو بمثابة المانيفيستو المثير للجموع والمحرك للأذهان . كانت مسرحية (الأجداد) تمثل فى تاريخ بولندا القديم والحديث ، منذ القرن الرابع عشر، طقسا من الطقوس ، ووثيقة فنية قانونية يناقش فيها العرض المسرحى قضية « الحرية » ، وهى تقف بين طرفى الصراع : الدين أو العقيدة من ناحية وحرية الإنسان الذاتية من ناحية أخرى ، وذلك فى حوار درامى أقرب فى طابعه إلى الفلسفة ، حيث يناقش « ميتسكيفيتش » الحرية ، بوصفها صدى للتكوين الإنسانى ومساراً له ، كما يطرح تساؤ لات مهمة عن قيمة العلاقة بين الإنسان وخالقه ، وبين الإنسان ونفسه ، فى حوار فلسفى أقرب إلى الصوفية منه إلى الواقعية . فالأجداد هم جزء من التراث الرومانتيكى البولندى الذى كان له شخصية مستقلة عن التيارات الرومانتيكية الأوروبية الأخرى . أما جوهر الرومانتيكية البولندية فكان التمرد والعصيان الذى لا يلين ، سواء كان سياسيا أو اجتماعيا أو جماليا . ولا يرتبط هذا العصيان والتمرد بالضرورة بتمرد المبدع الرومانتيكى الذى يتعامل مع هذا التمرد ، كما يتعامل مع جريمة « قابيل » ، المتمرد ، أو لأن ذلك التمرد قيمة غير قابلة للتغيير ، بل إنه يمنح الفرد قدرات ووسائل تمهد للفعل الثورى ، بل يهبه تمردا دراميا جوهريا ، ويمنحه قيما نهائية عن العالم ، تمكّنه من القيام بالفعل الدرامى الذاتى .

إن التمرد ذاته يمكن أن يؤ دى إلى نتائج قد تعود بدورها نحو تشكيل ميلين للتفكير أو موقفين للتعبير .

فإذا كان حقا أنّ الإنسان حر فى موقف خاص ، وأنه يختار نفسه ـ فى الموقف وعن طريق الموقف ـ فنحن نعرض فى المسرح مواقف بسيطة وإنسانية ، وحريات تختار نفسها فى مواقف . وأبلغ ما يقدمه المسرح تأثيرا[٦] هو عرض شخصيته فى طريق تكوين نفسها بنفسها ، فى لحظة الاختيار ، اختيار قرار حر يرتبط به نوع من الخلق والحياة . ولدينا مسائلنا : مسألة الغاية والوسائل ، ومشروعية العنف ، ومسألة نتائج العمل ، ومسألة علاقات الشخص بالجماعة ، وعلاقات المشروع بالقيم التاريخية الثابتة ، ومئات من الأمور الأخرى . ويرى سارتر أن واجب الكاتب المسرحى أن يختار من بين المواقف الجديدة ـ الموقف الذى يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل ، ويقدمه إلى الجمهور ، بوصفه مسألة معروضة تمثل حريته[٧] .

هذا هو الموقف الأول ، أما الموقف الثانى فهو أن المسرح ـ بهذا المنظور ـ طرح للأسئلة على النفس والآخرين . والفن يرتبط ـ بهذا المعنى ـ ارتباطا وثيقاً بمفهوم الحرية . ففى إبداعه يشعر الفنان أنه مستقل وحر فى الوقت ذاته . ويرى الفنان المسرحى البولندى يوزيف شاينا[٨] أن العروض المسرحية هى عروض منحازة مقلقة غير هادئة ، الكلمة فيها هى نوع من الحنين ـ والتطلع يدفع الإنسان إلى أن ينشد ـ بدوره ـ الحرية أىْ المعرفة . وقد اتجهتُ مع دانتى ـ يستطرد شاينا ـ إلى جحيمه ـ فى مسرحيته (الكوميديا الإلهية) ـ عن وعى بوجودى داخله ، لا لأعرف ما الخير وما الشر ، وهل أحيا خيرا بفضل الشر ، أم أن الشر يبدو منطلقاً إلينا لأن الخير موجود ، ولكنْ لكى أدرك ، عن طريق حريتى المختارة ، أننا لسنا أحرارا من الإثم . وأعتقد أن فن المسرح يمنحنا هبة هذه المعرفة ، حيث يحتل اللاتكامل الإنسانى الذى يقبع داخلنا . « ولذلك فأنا أومن أننى لا أتكلم عن نفسى فقط» ـ يستطرد شاينا ـ «بل إن ما سيبقى من فنى ، هو حريتى التى تحيا فى الإنسان الآخر ـ المتلقى ـ ، وهو بالضرورة سيجعله يسعى إلى التفكير فى هذا العالم من جديد كى يقلق . . أىْ لكى يعرف ! »[٩] . ولذلك فإنه فى بعض المواقف لا مكان إلاّ لتبادل حدين أحدهما

الموت . ويجب أن يسلك الإنسان سلوكه ، بحيث يستطيع فى كل حالة أن يختار الحياة . فالحريات قوى متعالية يحقق أصحابها وجودهم ، كما يشاركون فى تحقيق المواقف الإنسانية « ليكون الأدب بمثابة الضمير الحى لمجتمع منتج »(١٠) .

فى ظل نظام استعمارى يحتل بلادا عدة قرون من الزمان ، مثل بولندا ، التى تقع فى مركز الوسط داخل القارة الأوروبية ، يضطر البولنديون إلى الاحتماء بالعقيدة والفكر ، أما العقيدة فهى الدين ، وأما الفكر فهو الأسلوب والإبداع ، ولذلك يشكل هذان المحوران الدرع الواقى للسعى نحو الحرية والاستقلال . وفى الوقت الذى بدأ فيه التيار الرومانتيكى يغزو بلدان أوروبا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، يزحف التيار ذاته نحو بولندا . وإذ يصبح التيار الرومانتيكى ، فى أوروبا ، رَدَّ فعل طبيعياً ضد التوسع الإقطاعى ، واحتجاجا ضد الثقافة النمطية المُمثلة للبلاط ، وقد اختلفت تطبيقاتها عند شعوب غرب أوروبا ، نجد أن الرومانتيكية البولندية تتصل أوثق الاتصال بالمتغيرات الداخلية للمجتمع الإقطاعى ، بل تمثل أيديولوجيات حركات استقلالية متنوعة . فى هذه الحركات يلعب النبلاء دوراً جوهرياً ؛ فهم يمثلون فئة المثقفين من جهة ، كما يشترك فى هذه الحركات الاستقلالية من الجهة الأخرى جماعات وفئات اجتماعية أخرى،منها: الأرستقراطيون والفلاحون . ولذلك فإن الرومانتيكية البولندية بوصفها أيديولوجية استقلالية/اجتماعية كانت تيارا غير متوحد ؛ شاركتْ فى تكوينه الميول التقدمية والمحافظة معا . حاول البولنديون الرومانتيكيون من خلاله أن يعثروا فيها على حلول لمشاكل وقضايا قومية ملحة ، من بينها تقاليد طبقة النبلاء وعلاقتها بالتيارات الحديثة المرتبطة بالحركات الشعبية/الديمقراطية . وكان الشاعر آدم ميتسكيفيتش(١١) على رأس الشعراء المثقفين الذين أبرزوا فى كتاباتهم الصراع الناشىء بين التواصل الثقافى للتاريخ القومى ، والثورة الاجتماعية ، التى يمكن أن تمثل خطراً على هذا التواصل ، كما نقرأ عند الشاعريْن المسرحيين الرومانتيكيين البولنديين كراشينسكى (١٢) وسووفاتسكى(١٣) . قررتْ طبقة النبلاء وبجوارها الطبقات الكادحة أنْ تتحد وطنيا فى تحالف يسعى إلى الاستقلال ، ويبحث عن أصول الرومانتيكية البولندية وجذورها ، للعثور على صيغة قومية جديدة مستندة إلى الفنون والثقافة الشعبية . لقد ناضلتْ هذه الطبقات لصالح قضايا قومية لها طبيعة تختلف عن التيارات الرومانتيكية لبلدان أوروبية أخرى ، كقضايا الحرية ، واستقلال الأمة ، والنموذج الوطنى الجديد .

إن جوهر الشعور الوطنى الرومانتيكى - الذى يمثل إخلاصا كاملا للقضية القومية - قد تشكَّل تحت تأثير وضعية سياسية محددة النطاق . فالاحتلال الأجنبى قد لفظ وضوح الحياة السياسية للأمة ، ولم يسمح بتنفيذ أية مشاريع قومية لخدمة المواطن . وكان الوطن عند الرومانتيكيين - بهذا المفهوم - وطنا ميتا . ولكى يحيا كان لابد من بعث « روحه » ، وذلك باتصاله بفئات شعبية تملك داخلها شعورا قوميا متيقظا ، وبهذا المعنى يتناغم الوطن مع وجدان حياة الفرد الخاصة داخله ، جزءا لا ينفصل عن كيانه ، نفساً يمنحه الحياة . بهذه الروح وتلك الرؤية الفكرية ، صاغ الشاعر ميتسكيفيتش مكونات بطله « كونراد » فى مسرحيته « الأجداد » :

« كونراد : أملك الآن روحا يتلبسها وطنى
جسدا ابتلعتُ روحه
أنا والوطنُ واحد ! » .

إن إيقاظ الشعور الرومانتيكى يعتمد أول ما يعتمد - عند ميتسكيفيتش - فى جعل فكرة الوطن قضية ذاتية ، تتماثل والهموم القومية لحياة الفرد وتتطابق معها . لقد تسابق جيل الرومانتيكيين ليتبنى أفكارا أخلاقية لأبطال تتكامل فيهم قدرة التحمل ، وشدة المراس ، وقوة العقيدة ، للدفاع عن العامة ، وعن قوميتهم ، وطبقتهم ، بل الدفاع عن الشعور الجمعى بأوروبا برمتها . وبهذا المفهوم فهم أبطال إنسانيون تتسم قيمهم الوطنية والأخلاقية بالشمولية ، ويقتربون من أبطال الملاحم القومية - كما نطلق عليهم اليوم . إنَّ أدبا كهذا بفضل عصريته وإيحاءاته ، يُشكِّل الجوهر السياسى/الاجتماعى للتراث المسرحى ، وفى الوقت ذاته يؤثر تأثيرا واضحا فى سير أحداث التاريخ القومى وصيرورته . ولذلك فإن جوهر سمة المرحلة

الرومانتيكية ، تتمثل - بهذا المعنى - فى اتجاهين دائمينً هما : تبعية الرومانتيكية للحياة ، وانحيازها للأدب .

ارتبط النموذج الجديد للوطنية الرومانتيكية أشد الارتباط بالراديكالية الاجتماعية ، وأسلوب الفعل التحررى الثورى . المحصلة النهائية هى النضال ضد الاحتلال بكل الأدوات والوسائل المتاحة . من هنا تتواجد فى البرامج السياسية للرومانتيكيين ، وفى إبداعاتهم الأدبية ، نغمة تمجيد لروح « التآمر » وتأليه الثورة . لقد اضطر أبطالها من المؤرخين والأدباء أنْ يقوموا فى معظم الأحوال باختيار بين سعادتهم الشخصية أو خدمتهم لوطنهم ، بين النضال من أجل الاستقلال بكل أشكاله الصادرة عن طرق وأساليب تآمرية غير أخلاقية ، أو النضال داخل إطار يتصفُ بتسامحه الدينى والتحمل ، كما نقرأ فى العمل الملحمى (كونراد فالينرود)(١٤) و (الأجداد) الجزء الثالث ،(وكورديان)(١٥)فى أدب الدراما البولندية .

كانت مهمة الشباب الرومانتيكيين القضاء على تهتك النظام القائم للعالم ، حيث وقف الرومانتيكيون بالمرصاد ضد العالم القديم ، بأفكارهم التى تتنسم حرية الإنسان ، واستقلال الوطن ، وحرية الشعوب ، على أساس أن حريتهم ليستْ جزءا منفصلاً عن هذه الشعوب ، وبوصفهم إخوة لهم ، فيَنْصبُّ كل ذلك فى فن قومى متميز . فاحتواء العالم بكليته بوصفه وحدة للأضداد ، تتناقض فيها القوانين والمبادىء ، هو الأساس لسمة التفكير الرومانتيكى . ومن أهم صفات الأضداد التى يؤكدها الرومانتيكيون ويعتبرونها شغلهم الشاغل ، « الروح والمادة » ، « الخير والشر » ، « الشعور والفهم » ، « الشباب والشيخوخة » ، « ما هو داخلى وما هو خارجى » ، « ما هو بالأسفل وما هو بالأعلى » ، « الحقيقة التى تَنبِضُ حياة والحقيقة التى ماتتْ » ، « الشعوب والحكومات الملكية » ، « المُسْتَغِلُّون والمُسْتَغَلُّون » . على هذا الأساس استوحى الرومانتيكيون شعورهم بالمأساة ، للوصول إلى تلك الحرية المنشودة بفضل التصادم المأساوى الذى اختبروه ، وأرهصوا به ما بين « الجزء والكل » ، « الفرد والجماعة » ، « الحرية والضرورة » ، « التقدم والتراث » ، « الالتزام بالتحرك ، والتحرك غير الشرعى » .

هكذا تتشكل رؤية الرومانتيكيين المستندة على طبيعة زاخرة بالأضداد ، لمشاهدة العالم ، كما نراها عند الكاتب الشاعر ميتسكيفيتش فى مسرحيته (الأجداد) ، وكذلك عمله الشعرى/الفلسفى (نابع الروح) ، وكذلك سووفاتسكى فى عمله المسرحى الشعرى (كورديان) . فأسلوب اتصال الرومانتيكيين بالواقع المحيط بهم يأتى من استخدام شخصيات ، ترهص بالمستقبل لتفسير الواقع . يعلن العراف على الملأ ، فى مسرحية (الأجداد) :

« العراف : مَن يذكرنى باللحظات السالفة ،
من ذا الذى يحلم باللحظات الآتية ،
فلنذهب مع العالم نحو المقبرة ،
اتركِ الحكماء واذهبْ للعراف !
حيث يلفنا ضبابُ الأسرار ،
الأغانى والعقيدةُ التى تقودُ ،
إلى الأمام معنا ، من ذا الذى يتحسَّر ،
من ذا الذى يتذكر ، ومن الذى يتمنى » .

إن ذلك العراف المتمرد الوحيد الذى نقابله فى أعمال « بايرون » ، يتشكل سريعا فى الأدب البولندى فى شخصية لها فرديتها وتميزها ، تسعى لأن تلعب دورا اجتماعيا رائدا ، فالفرد المتمرد العبقرى يصبح ، هنا فى المسرح البولندى الرومانتيكى ، قائدا سياسياً للشعب ، بفئاته الاجتماعية المختلفة ، أو يصبح فى نهاية الأمر شاعرا/مرهصا . أما سمة « التمرد » فى الشخصية القومية ، فكانت مؤكدة بشكل واضح فى مختلف أشكال « التبشير » ، فى ذلك التطور الفكرى الذى قام به الرومانتيكيون لتشكيل صيغة تاريخية/فلسفية ، تسجل للشعب البولندى دوره ، ورسالته التبشيرية فى مواجهة العالم . فالتبشير البولندى هو أكثر الرسائل أصالة فى القرن التاسع عشر ، وقد تطور بعد فشل انتفاضة ١٨٣١ ، وكانت هذه الروح التبشيرية محاولة لتبرير تحمل الخسائر الفادحة فى الضحايا والأرواح والشعور بالمعاناة ، بوصفها عاملاً ضروريا ، ليتمكن الشعب البولندى من الاستمرار فى أداء رسالته الخاصة فى تحرير جميع شعوب أوروبا وإسعادها . كان هذا تفسيرا تفاؤليا للموقف المأساوى الذى عاناه الشعب البولندى من أجل

حصوله على حريته ، كما كان هذا كذلك هو أسلوبه الخاص فى تضميد جراحه « المثخنة » .

عندما صاغ ميتسكيفيتش الملحمة الدرامية (الأجداد) - خاصة جزأها الثالث - استطاع أن يكتشف أهم خصائص « الرسالة التبشيرية » الرومانتيكية . فالشاعر يُظْهِرُ بولندا بوصفها مسيح الشعوب المصلوب . بينما يقف الشاعر المسرحى - سووفاتسكى فى مواجهة مفهوم كهذا بمسرحيته (كورديان) حيث النتائج المترتبة على الآثار السياسية لمفهوم رمزى كهذا . لكن قرينه ميتسكيفيتش يفسر التراث التاريخى البولندى على أنه الأرض والروح التى ولدت فيها المعاناة البشرية . لقد نظر إلى بولندا بوصفها مُخلِّصاً للشعوب .

ولقد أكَّدَ المسرحيون الرومانتيكيون البولنديون أنه من الضرورى التعامل مع تراث الأجيال السالفة ومنجزاتها ، للحفاظ على الحرية والاستقلالية القومية ، وفق ما تشكل فيها فى مرحلة التطور التاريخى الذى انبثق عنه فى المرحلة الرومانتيكية اهتمام كبير بالتاريخ القومى للشعوب ، حيث ينمو التيار القومى للذاكرة الوطنية . ويتصل ذلك بما يطلق عليه بالتيار التاريخى فى الأدب ، واعتمد هذا التيار على طرق محددة لإعادة بناء ماضى الأمة ، واعتمد كذلك على بناء كيانات تاريخية/فلسفية ، أى مفاهيم فلسفية توضح القانون العام الذى يحكم التطور التاريخى .

وإحدى تلك الصيغ الأدبية العودة إلى الماضى القومى فى المسرح ، بواسطة استخدام **القناع التاريخى** ، الذى يكشف الكاتب المسرحى ، من خلاله ، عن قضايا الحاضر المعاصرة ، كما نرى عند الشاعر المسرحى ميتسكيفيتش فى كونراد فاللينرود ، والشاعر المسرحى سُووفاتسكى فى (بالادينا) ؛ أما الصيغة الأخرى فهى إعادة صياغة التاريخ فى قالب روائى ، ترمى إلى الوصول لأهداف سياسية/تعليمية ، نبعت من الحقائق التاريخية للتفاصيل ، والألوان ، كما نرى عند « والترسكوت » فى أعماله الروائية الملحمية ، ونراها فى وضوح عند ميتسكيفيتش فى ملحمته (السيد تادوِوش [١٦] Pan Tadeusz)ومع ذلك فغالبا ما كان الرومانتيكيون يعودون إلى التاريخ القومى لبلادهم ، كى يلقوا الضوء من خلال الظواهر الاجتماعية والسياسية الحاضرة لمجتمعهم ، أو يؤكدوا بواسطتها القانون الذى يحكم التطور التاريخى ويتسيده .

بحث هؤلاء الأدباء فى التاريخ كذلك عن قيم ثابتة ، يتمكنون بفضلها من تصوير روح الأمه لحمايتها من فقدانها الشعور بكيانها المستقل . ولتحقيق هذا الهدف المنشود كان جُلّ اهتمامهم ينصبُّ فى استلهام الماضى البعيد والماضى القريب على السواء ، خاصة ذلك الماضى الزاخر بالأحداث التاريخية والقرارات المصيرية لمؤتمر هام مثل « كونجرس بارسكى » (١٧٦٨ - ١٧٧٢)[١٧] الذى عامله المثقفون البولنديون بوصفه أول مناشدة تاريخية ، للدفاع عن الاستقلال القومى للبلاد ، وكان بمثابة الفعل الذى وصل الثقافة البولندية القديمة،بعصر التنوير الفكرى السرى للقرن التاسع عشر ، وبمثابة التواصل مع تاريخ النضال والحرية فى بدايات القرن العشرين - قبل الحرب العالمية الأولى وحتى الحرب الثانية ، وصولاً إلى حركة الاستقلال النهائية فى نهايات القرن العشرين .

إن الاحتلال النمساوى والبروسى والروسى لبولندا خلال القرن التاسع عشر جعل الشعب البولندى وفى مقدمته طليعة المثقفين ، يؤكدون قيم التفرد ، ويحتمون بدرع الثقافة القومية ، وذلك لكى لا يفقدوا هويتهم الوطنية المتميزة ، خاصة عندما اقتسمتْ أراضيهم هذه الامبراطوريات الثلاث (النمسا - بروسيا - روسيا) .

فى أثناء الاحتلال النمساوى - وفى ذروته - قامت حركة تنشيط للحياة الأدبية فوق الأرض المحتلة فى « لفوف » وفى مدينة « كراكوف » الحرة بجنوبى بولندا . والتف حول المجلة الأدبية السنوية (Ziewonic) فى الفترة من ١٨٣٤ إلى ١٨٣٩ لفيف من الكتاب والأدباء . كان النشاط الأدبى يربطهم بالنشاط النضالى داخل الوطن ، وقد اتخذ طابعاً تآمرياً ضد المحتل تحت لواء الأفكار الرومانتيكية وتطبيقاتها سياسيا .

أما الاحتلال البروسى - وقد احتل وسط البلاد - فقد جاء متأخرا - حوالى ١٨٣٨ ، وكان تواجده مُهدداً كذلك من قبل

المناخ الثقافى بمدينة « بوزنان » البولندية . ومنذ عام ١٨٢٩ كان هناك جمهور غفير من قُرَّاء المكتبات ، وظهرتْ المجلة الثقافية « الأسبوع الأدبى) (١٨٣٨ ـ ١٩٤٥) وكذلك المجلة العلمية (Oredownik Naukowy) ، واشترك فى تحريرها الناقد الأدبى الأشهر والفيلسوف العالم إدفارد ديمبوفسكى ، وهو مؤلف دراسات نقدية هامة حول الدراما ، ومن أهم كُتبه (الكتابات الأدبية المعاصرة.) (١٨٤٣) ، و(مختصر الكتابات البولندية) (١٨٤٥) ، كما كان ديمبوفسكى على رأس ممثلى الفكر الثورى الديمقراطى ، الذى يتشكّل فكره وفلسفته تحت تأثير فلسفة هيجل . وكان جوهر معنى التقدم لديه يتمركز داخل بؤرة صراع الأضداد :

« فى سبيل أفضل تعريف عام (للتقدم) ، نقول إنه اشتباك للمكونات المتضادة التى تعجِّلُ صراعها مع نفسها ، ومن تزايد قوة على قوة أخرى ، وتتكاثف فى تنظيم واحد يتمثل فى التقدم والحياة ، لأنها فقط فى صراع مستمر ودائم مع أسس جديدة لهذا الصراع الذى يتكرر. » ، ويستطرد ديمبوفسكى فى فقره تالية من كتابه (مختصر الكتابات البولندية) ·

« . . . هناك أناس لهم قلوب صغيرة وفكر متجمد يعتقدون أن الفئات الشعبية لن تقوم لها قائمة ، وأن الثورة لن تتدخل ، ولن تحارب من أجل قضايانا حتى الموت . من يؤكد ذلك لا يعرف الناس ولا يحبهم ، إنه بالكاد سيد متعالٍ ، لا يؤمن بأن وجود الأمة يدفع ثمنه الإخلاص لها .

أحبوا الشعب فحسب ، وأعلنوا عليه الثورة الاجتماعية ، وسوف يؤمن بكم ، ويذهب وراءكم ، حتى لو اتجهتم إلى جهنم . أحبوا الشعب فرادَى ، وأخبروه بكل وضوح عن كل شىء ، أظهروا له الحقيقة : وهى أن الثورة ـ بالنسبة لنا ـ حتمية تاريخية ، وسيأتى الشعب معنا لنقوم بالثورة ! » .

بعد عام ١٨٤٠ ظهرت تباشير الحركة الثقافية والأدبية وبدتْ ملامحها بارزة فى وارسو . . كان الاحتلال الروسى يشغل شرق بولندا ويتخذ وارسو عاصمة له ، آنذاك تجمع المبدعون من الأدباء والشعراء ، من الكتاب المسرحيين والروائيين حول مجلة (Przeglad Naukowy) (١٨٤٢ ـ ١٨٤٨) ، التى أنشأها العالم ديمبوفسكى وجماعة أخرى من المثقفين ، تبنَّتْ الحركة « الانشقاقية » واتصفت بطابعها الأخلاقى الاجتماعى والفنى ، وأُطْلِقَ على هذه الجماعة اسم : « زُمْرَةُ وارسو ـ Cyganeria Warszawska » وكان من أهم أعضائها الشاعر تيوفيل لينارتوفيتش[١٨] ، والشاعر تسيبريان نُورويد[١٩] . فى تلك الظروف السياسية التى أحاطتْ بالحياة الثقافية ، نشأت فى وارسو صالونات ثقافية خاصة ، فوق هذا الجزء من أراضى بولندا المحتلة . وفى فترة لاحقة انتشرتْ الحياة الأدبية والفنية فى « فيلنو » التى كانت كعبة الرومانتيكيين البولنديين ، وأحياها كل من يوزيف إجناتسى كراشيتسكى[٢٠] فى مجلته الأدبية العلمية (Athenaeum) ، وكذلك ستانسواف[٢١] مونيوشكو ، وكان الأخير مبدع الأوبرا البولندية القومية فى السنوات (١٨٤٠ ـ ١٨٥٨) على المستوى الفنى والتربوى ، ونضجتْ كذلك الحركات النضالية التى ظهرت فى الأشعار والأغانى الوطنية للشاعر أرتور زافينشكا ، كما ظهرت المجلات البولندية فى بطرسبورج وفى كييف لتتواصل حركة النضال ضد المستعمر الروسى وتصل إلى عقر داره .

لا يمكن فهم قدر الأدب البولندى وتشوفه للحرية والاستقلال دون الوعى بالشعور القومى الرومانتيكي . إن التمرد الرومانتيكى الذى نشأ بين الحدود المتعارف عليها فيما يطلق عليه « الفن الخالص » ـ كانت تدور حوله أساسا حلقة من النتائج الهامة التى لها آثارها الفكرية على الآداب والفنون . إن الرومانتيكية أكثر وفاء للتقاليد ، وأرفعها قيمة للتراث البولندى فى القرن العشرين . ولم تصل الرومانتيكية فى بلاد أخرى إلى هذا القدر من التميز والخصوصية من حيث علاقتها بحركات الحرية والتنوير والنضال القومى كما وصلت فى بولندا . فالمضامين التى كانت تهدف إلى تحقيقها هى صنو لمشاكل فلسفية/دينية ، وقرينة لقضايا اجتماعية/سياسية دافعتْ عن روح الفكر داخل البلاد فى أثناء اقتسامها . ولذلك كان الأدب (وبالتبعية الدراما والمسرح) رَدّ فعل طبيعياً للحرية والشعور بالتفرد ؛ وأصبحتْ القضيّة القومية مَدْخلاً لمعارك نشبت لتتصارع مع « الإله » تارة ، ومع قيم إنسانية تارة أخرى ، تستكشف روح الأمة ، وتستخلص رؤيتها المتفردة لرسالتها من أجل البشرية جمعاء . ولقد وقعتْ بولندا فى الأسر طوال

تواجدها بوصفها دولة ، منذ نشأتها فى القرن العاشر مرورا بالقرن السادس عشر ، وصولاً إلى القرن السابع عشر ، وأصبحت دولة مستقلة استقلالاً شرعيا للمرة الأولى ، ولكن لفترة قصيرة .

وتعود إلى حالة الأسر من جديد ، وترى فى نفسها ـ من خلال تلك الرؤية الرومانتيكية ـ مسيح الشعوب المخلِّص ، فتتحمل آلام نفسها وآلام غيرها ، من أجل تحرير الإنسانية . وإذا كانت فكرة « اليوتوبيا » هذه تنطوى على قدر كبير من المثالية ، فإنها توضح لنا المناخ الحقيقى للرومانتيكية البولندية ، من حيث ظاهرة التمرد من جانب ، وطبيعة الدراما والمسرح التحررية من جانب آخر ، على نحو يغدو معه ذلك كله جزءا لا يتجزأ من طبيعة الحياة الممارسة ، ويتخذ المسرح ـ بهذا المفهوم ـ طبيعة نضالية تعين الشعب البولندى فى تحريره .

هكذا ، نرى تكاتفا لتضاد الرؤى الواقعية الحادة فى دراما الشاعر سووفاتسكى (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) ، ممتزجا بسخرية لاذعة ، وتفكه قاسٍ ، وخيال سيريالى . ويستكمل فسبيانسكى[٢٢](١٨٦٩ ـ ١٩٠٧) ، فى مسرحياته الشعرية ، هذه الروح فى مطلع القرن العشرين ، ولكن فى مرحلة تالية من الرمزية والرومانتيكية الجديدة . ويطيل فسبيانسكى بذلك من عمر الرومانتيكية البولندية الآتية من القرن التاسع عشر ليصل بها إلى القرن العشرين ، حيث يعرض القضايا القومية بأخلاقياتها وروح تثويرها . إنها بدايات لمرحلة متقدمة ومزدهرة داخل المسرح البولندى . ولقد كان هذا الشاعر الكبير مصلحا من المصلحين المسرحيين الكبار . وكان رساما وسينوجرافيا ، ومن تصميماته تزدهر فنون السينوجرافيا ، ومن ثم حركة فن المسرح المعمارى والتشكيلى بأوروبا فى أوائل القرن العشرين . ومع أن فسبيانسكى كان مُعارضا لبعض أفكار « جوردون كريج » ، لكن المصلح المسرحى الإنجليزى قَدَّرَه حق قدره ، وبعد موت فسبيانسكى فى الأربعين من عمره ، ينشر كريج دراسة هامة عن الفنان البولندى وأفكاره ورؤاه فى مجلته الهامة : (The Mask) عام ١٩٠٩ يسطرها بقلمه ليون شيللر[٢٣] (١٨٨٧ ـ ١٩٥٤) ، وكان يعد آنذاك أهم المخرجين المسرحيين البولنديين على الإطلاق ، لقد قدم « شيللر » الدراما الرومانتيكية فوق خشبة المسرح البولندى بأساليب فنية متجددة . وقد طرقتْ الدراما أبواب المسرح فى مرحلة « الحداثة » (Modernizm) وفى زمن لاحق لها ، حتى أن « فسبيانسكى » أَخْرَجَ (الأجداد) فى كراكوف برؤية تتسم بروح التجديد فى الفورم المعمارى والصياغة الدرامية ، وبعد الاستقلال الأول لبولندا فى عام ١٩١٨ تتعدد الفرص للاستجابة الفنية على المستويين السياسى والفلسفى ؛ لنكتشف فى أعمال شيللر الإخراجية للأعمال الرومانتيكية ، أنه مرتبط حتى النخاع بالمسرح الطليعى العالمى لهذه السنوات ، وبتيارات مثل التجريب الخالص و « البنيوية » و « التكعيبية » . ويتميز إخراج شيللر فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن باهتمامه الكبير بعنصر « المجاميع » البشرية وتنظيمه فوق الخشبة ، وذلك ليمثل بهذا العنصر (التيمة) الكيانات الشعبية ، ومصائرها فى التاريخ النضالى . إنه يقترب كثيرا من أسلوب المخرج الروسى « أيزنشتين » فى أفلامه ، « وورينهاردت » فى مسرحه الملحمى الاستعراضى ، «وبيسكاتور » فى مسرحه السياسى ، إذ يعتمد أسلوبه على صيغة المونتاج الوثائقى للأحداث ، ويجمع كل ذلك فى « سينوجرافية » تُوجِدُ مفردات العرض فى صيغة تقترب من الفنون التكعيبية التشكيلية يقدمها فنان المسرح بروناشكو[٢٤] (Pronaszko) داخل رؤيته السينوجرافية متعاوناً مع المخرج شيللر . ولقد كانت هذه الأعمال تتسم فى تكوينها بالطابع السياسى الراديكالى المعاصر للأحداث النضالية .

إن ارتباط الدراما الرومانتيكية « بالطليعية » ـ فى هذه المرحلة ـ ليس مجرد حادث عرضى ؛ فالرومانتيكية البولندية تهمل بشكل غير متوقع الواقع المتاح ، وتعوذ بوعى إلى استلهام الماضى ، تستشرف فيه المستقبل ، وتطالب فى أعمالها بالتواصل مع الحاضر لتغييره إلى أن يؤدى بها إلى الحرية الشاملة . وهنا يتماثل الفن مع الحياة ، ويصبح المسرح متطابقاً فى رسالته مع المطالب الشرعية الحياتية . ويمكن استقراء الدراما الرومانتيكية كذلك بوصفها إيقاعا تمهيديا ؛ ويعتمد التمهيد بهذا المفهوم على اختبار الفرد لوضعيته فى مواجهة قضايا ملحة تتسم بسَمْتِها التوترى المعرفى الذى يتعدى المسرح بفضله

الحدود ، داخلاً فى معيار كونى جديد ، يتعرف فيه الحقيقة المطلقة ، كما يتعرفها الإنسان فيه بكليته ، بشكل ملموس ، وليس بواسطة منظور مثقف ، أو سلسلةٍ متصلة من التعرف والاكتشاف المحدودة النطاق لهذا الفهم للعالم ، لمعرفته واكتشافه عن طريق الإنسان نفسه ، وبهذا نبنى جسرا محايدا تنهض عليه أنواع التضاد الرومانتيكية المصطبغة بصبغة « باروكية » (Baroque)« السوقية — النبالة » ، « العنف - الرقة » ، « الواقعية - السلب » ، « الأضحوكة - التأليه » .

إن هذه الثنائيات نتعرفها بوضوح عند تلمسنا واقترابنا من المسرح المعملى « لجروتوفسكى »[٢٥] ، لاكتشاف مفردات لغته الرومانتيكية الجديدة . ويظهر ذلك بفضل « التعارض المتداخل » لفكر ييجى جروتوفسكى ، ومفهومه المسرحى لدراما الرومانتيكيين[٢٦] . فمصطلح « التعارض المتداخل المشترك » يمكن لنا فهمه — لدى جروتوفسكى - عندما لا يحاول أن يعثر للرومانتيكيين على قالب مسرحى جديد ، حين كان يبحث عن أسلوب جديد لفن التعبير التمثيلى بشكل خاص ، والأداء المسرحى بشكل عام . عامل جروتوفسكى نصوص الرومانتيكيين بقسوة مبضع الجراح ، وصفاء الصوفى وخشونته ، لكنه لم يتعامل معها مثل ليون شيللر بوصفها مادة لسيناريوهات مسرحياته ، بل بوصفها ملهما لإبداعاته المسرحية . كما استخرج جروتوفسكى منها عالمه المتفرد الذاتى الذى يبحث فيه عن حريته بوصفه فناناً ، عبر حرية « الكلمة » التى يتعامل معها كالخبز اليومى . ونكتشف عند جروتوفسكى تكثيفا إبداعيا لبعض القضايا التى تهمه هو فى المقام الأول كالقضايا السياسية والثورية ، والحرية والدين أو العقيدة ، على أساس أن العنصر الأخير هو منبع ثقافى للوجود الإنسانى برمته ، ومسار للقضايا التى تهتم بأقدار الأفراد وسماتهم الإنسانية ومكوناتهم الشخصية ، ويستوحى جروتوفسكى كذلك من الظواهر الحياتية مصادر لمسرحه ، كالطقوس المنبثقة عن العقيدة - أيا ما كان منبعها - ليُعَّرى بها بطله الإنسان من أنانيته فيحرره من قيوده ، ويحيله فى مسرحه إلى إنسان مقدس ، أصبح حرا من كل شىء إلا من التزامه بقيمه وأصالته وقدرته على التغيير . ويستوحى جروتوفسكى كذلك من اللوحة المسرحية ما يجعلها عاملاً مشتركاً يتواصل فيه العرض المسرحى مع المتلقى فى وحدة فنية مشتركة بين « خشبة المسرح - الجمهور (المتلقى) » وينتقل كذلك من المسرح المرئى الثرى بزخارفه إلى « المسرح الفقير العميق » من الخارج ، والثرى بما يحتويه من مضامين من الداخل ، وبروح إنسانه الممثل « الحر/المقدس » . ومع ذلك فإن جروتوفسكى كما فعل شيللر : يربط الدراما الرومانتيكية - الميراث القومى للأدب البولندى - بالطليعية المسرحية ، فيصبح بهذا المفهوم رائداً من روادها . كانت هذه « الطليعية » فى تلك السنوات « صادمة » ، ولم يكن من اليسير فهمها أو تقبلها آنذاك ، فلقد هدمت كل معاقل الزخرفة المسرحية الخارجية ، لتحرر الممثل/الإنسان من كل قيودها ، وتتعامل مع النص والممثل بقيم فنية جديدة . ولقد أثار كل ذلك عاصفة من الرفض لجروتوفسكى ، واتهم بالإلحاد ، لما وصل إليه فى مسرحه ، فقد بلغ تحرر الممثل عنده ، إلى أن تحرر متفرجه كذلك ، وربطه بوشائج متينة بما يعرض فوق خشبة مسرحه وعبر ممثله « المقدس » ، وما يقدم فوق الخشبة من قضايا قومية إنسانية ، تتخذ فى مسرحه ضربا من الإرهاص بالحرية الذاتية المتكاملة .

يحاول جروتوفسكى فى عمله المسرحى الهام (الأمير الذى لا ينثنى) Ksiaze Niezlomny أن يستخرج الحقيقة من تفسيره الخاص للعالم كله ، وليس فقط من خلال مقومات البطل الفردية ، كما نراها عند كُتاب الدراما الرومانتيكيين البولنديين . إنه يستشعر ما بداخل هذا العالم ، ويحاول تفسير كل ما وراء « الكلمة » وما هو « فيزيقى » ، لكل ما يبدو مجرد استعارة أدبية أو رمزية ، إنه يصدم سهولة معاناة الممثل والمتفرج معا للواقع الفنى المعيش فوق الخشبة ، ويستخرج المأساة الحياتية لأبطاله ، ومسئوليتهم المخيفة تجاه أمتهم وتجاه الإنسانية ، والعالم أجمع . وتستكمل هذه الدورة عندما يتحرر الممثل فى مسرحه ؛ فيشيع حريته داخل متلقيه ؛ « تلك المسئولية التى تقود البطل إلى الجنون وإلى القداسة فى آن »[٢٧] ، حيث لا يختلف بطله فى تكوينه الداخلى عن هويته . ويتمركز كل ذلك فى ممثل جروتوفسكى الذى يقترب من شخصية الصوفى فى إيمانه ومعايشته وتماثله لما يتلبسه ويمثله ، ونشاهد ذلك فى أنقى صور التعبير عند ممثل جروتوفسكى الرئيسى : Cieslak ، بداية من معاناته المنبثقة عن « القسوة

مع النفس والجسد » ، مروراً بطبيعة الممثل ذاته ، عندما يصبح « شهيدا » لما يقوله ولما يفعله حتى ينضج شعوره بالتطهر ، وصولاً ـ كما يقول جروتوفسكى نفسه ـ إلى « التضحية بالنفس من أجل صدق الحركة ، وحرية التعبير ، وتطهير البواعث »[٢٨] .

وللمرة الأولى فى بولندا ـ وربما فى العالم إذا اتفقنا على التحديد العلمى لبدايات هذا المسرح ـ يصبح معمل جروتوفسكى هو الورشة المسرحية الأولى فى عالمنا ، الورشة التى بحثت ودرست وقامت بتطبيقاتها فى المسرح من هذا المنظور . وأعنى المرة الأولى بمنظور الشعور الرومانتيكى ، الذى استطاع جروتوفسكى أن يعبر عنه بعمق كبير ، بواسطة ممثليه داخل مسرحه المعملى . على أنَّ أهم ما قام به جروتوفسكى فيما يخص القضية الرومانتيكية البولندية أنه جعل متفرجيه ، فى المسرح ، يبحثون عن حريتهم المفقودة ، ويعثرون عليها معروضة فوق الخشبة ، تتماثل معهم ، تمثل إلهاما لقدراتهم الإبداعية،وباعثا على تحركهم الدرامى الفعلى داخل واقعهم اليومى . ولا تنفصل القضية الفنية عن القضية الحياتية هنا . ففى الوقت الذى دانت القضية الفنية عند ليون شيللر ـ المصلح المسرحى الكبير ـ تُعامَلُ بأسلوب محافظ ، فتكتسب الدراما الرومانتيكية ملامحها الرئيسية ، بفضل الإخراج المرئى فوق الخشبة باستغلال كل الأدوات المسرحية من إضاءة وسينوغرافية[٢٩] ومشاهد جماعية ، وكذلك بفضل تفسيره الفكرى للكلمة ، فإن المضامين الرومانتيكية فى الدراما البولندية لدى جروتوفسكى يُعبَّر عنها داخل صالة عارية عريا كاملاً ، يقبع فى مركزها ، أو فى إحدى زواياها الممثل العارى جسده وصوته ، ليعبر عن ألمه وتحرره الداخلى . ولم تكن هذه الوسائل ، تمر من خلال منظور المضامين الكلاسيكية ، ولكنْ عَبْرَ الشعور والأحاسيس المُقَطَّرَه ، وبواسطة الحرية الداخلية للممثل ، الذى أصبح بدوره أكثر تعبيرا عن نفسه ، بفضل مختلف وسائل التعبير الخارجية والداخلية التى يملكها ، حيث يتفهم ـ بشكل مكشف ـ ليس فقط قضيته الحياتية/الفنية/الوقتية/المعروضة فوق خشبة المسرح ـ بل يتفهم العالم بِخَبَلِهِ وليس بمدلولاته المنطقية ، بل بشموليته وكليته .

فالمضامين اللالفظية والخالية من المعنى أوتكاد ، قد اتخذتْ عند جروتوفسكى طبقة كلامية . ومن الطبيعى أن الممثلين قد بدأوا ينحون نحو التعبير الصوتى ونحوالمواقف الحركية للجسد ، مكتسبين فى ذلك تأثيرات تصل إلى حد الإعجاز فى التفوق . ومن الطبيعى كذلك أن يركز جروتوفسكى تركيزا كبيرا على سحر الكلمة ، ولكنْ من خلال نبض إيقاعها ، ليستخرج كل مقوماتها من الناحية الحسية ، غير أنه لم يُلْقِ بالاً لطبيعة علاقاتها المتصلة بشعر الكلمة وأدبها ، وبكل ما هوليس مسرحيا . فمع اختزالها فإنه يهدم شيئا هاما : تلك الطبيعة الثنائية « الباروكية » الرومانتيكية . أما الالتزام الحرفى بالكلمة ، والمعاناة الجسدية والتصوفية ، فلها عند الرومانتيكيين مدارُها الثانى : اللا تجسيد ، ومنطقة التفكير والخيال التى يرادُ معرفتها حتى فوق خشبة المسرح ، فهى منطقة سريعة التسرب ــ « كالهواء » ــ فيما يقول الكاتب الرومانتيكى سووفاتسكى ، وتلك فقط توجد فى بقايا الكلمات . لذلك من الضرورى القول بأن جروتوفسكى قد عَبَّرَ عن تلك المشاعر والوعى الباطن الداخلى الرومانتيكى كثيرا ، ولكن ليس إلى النهاية ، مع أنه اكتشف تلك الثنائية بداخلها . أما تلك التى أثارت قريحته الفنية ، فقد عبَّر عنها بشكل يتلازم مع منهجه ويتزامن مع روح معمله المسرحى .

وتعد المرحلة الرومانتيكية لعمل « مسرح المعمل » فى سنوات (١٩٦١ ـ ١٩٦٥) مرحلة قائمة بذاتها . فبعد انتهائها يبدأ جروتوفسكى مرحلة جديدة ـ ربما يكون عن غير قصد رسمى مباشر ـ لتجسيد الرومانتيكية فوق خشبة المسرح ، حيث النضال مستمر ؛ والشعب البولندى ما يزال يبحث عن حريته كى يمارس بالفعل هويته ويتطلع لاستقلاله .

فى عام ١٩٦٥ يقدم المخرج المسرحى الطليعى كونراد سفينارسكى[٣٠] « الكوميديا اللاإلهية » للشاعر البولندى زيجمونت كراشينسكى بادئا سلسلة من الأعمال المسرحية الرومانتيكية التى تنشد الحرية . وقد يبدو للوهلة الأولى أن أعمال سفينارسكى ليست لها علاقة مشتركة بالمسرح المعملى لجروتوفسكى ، حيث قدم سفينارسكى عُروضه المسرحية بمسارح محترفة تقليدية وغير تقليدية فى تقنياتها ، بأساليب

ورُؤًى غير تقليدية ، وهو مسـرح يختلف عن مسرح الرائد الأول شيللر ـ فليس بـه مجاميعـه ، ولا تأكيـداتـه المرتبـطة بالرسائل السياسية المباشرة . ولكن « سفينارسكى » يقوم فى عروضه بكشف حساب مع التاريخ الاجتماعى البولندى ومع الأيديولوجيا القومية ـ وقد أدى شيللر هذا الدور جزئيا ، ولكنْ بـأسلوب يتسم بالبـداءة ، أما سفينـارسكى فينـظر إلى هـذا التاريخ وإلى تلك الأيديولوجيا عبر منظور التجارب المريرة للأربعين سنة الأخيرة فى أوروبا ، فيرى فى الرومانتيكية لعبا اجتماعيا متناقضا مركبا ، كما يرى أنه يُثوى داخله قَـدْراً من الفكاهة والسخرية الرومانتيكية يعيد فيها ثانية توازن الكلمة ، ذلك الذى كان يُعَدُّ عن جروتوفسكى خاليا من المعنى أو يكاد . وهذا ما يجعله مختلفاً عن جروتوفسكى وقريبا منه فى آن . فهو يسعى مثله إلى إثارة الوعى القومى للمتفرج ليستثير حريتـه وينـاشدهـا ، وذلك بـإشراكـه فيما يقـع فوق خشبـة المسرح ويحدث ؛ بأسلوب يوقظه من غفوته ، لكن سفينارسكى يفضل اللعب بالمساحات الكاملة من خلال الفضاء المسرحى لِيُسَخِّرَهُ لتناقضات الواقع وأضداده ، والسخريـة ببطله ، والتعـاطف معه فى آن ، مفضلاً الاعتماد الواضح على المقومات الفيزيقية للممثـل مثل جـروتوفسكى ، حتى تصـل الحقيقـة المنشـودة بـاللعب على أدوات كيـان الممثل بكـامله . ويمكن العثور ــ هنا ــ على عدد غير ضئيل من الأدوات والمقومات ليست بالقطع شديدة التطرف والمبالغة ، لكنها قريبة الصلة بمقومات معمل جروتوفسكى فيما يشعر به ويفكر فيه تجاه الرومانتيكيـة . إن عمل جروتوفسكى الراديكالى داخل المادة الرومـانتيكية يثمـر أيضا لحظة نهايته ، للبدء فى مرحلة « الخلاصة » ، وتؤكدها أعمال سفينارسكى التى كانت لها بصمات غير عادية وعلامات فى طريق مسرح اليـوم الذى فقـد كثيرا من مـلامح أصـالته وتجريبيته .

إن تجـارب المسرح الـرومانتيكى البـولندى تعـد « ثيمة » رئيسية لمعرفة دور حرية الفكر والإبداع الذى اصطبغ به هذا المسرح المعاصر لتثوير القضية الحيـاتية اليـومية من جـانب ، ولتحرير العمل الفنى من جانب آخر ، وتحرير الفكر من قيوده فى نهاية الأمر . وفى حالة جروتوفسكى نجد أنه لا يبدأ عند نقطة الإبـداع المسرحى الكـلاسيكى فحسب ، ولا يقـدم تجربـة مسرحية بعينها تتوافر فيها ملامح التجريب الفنى الطليعى ، بل يسعى بوعيه إلى أن يُقدم حالـة مسرحيـة . وهى حالـة فنية جديدة . إنها « لَفْظُ المسرح » والدخول به إلى الواقع بفضل العـلاقات البشـرية المبـاشرة ، أو مـا يُطْلق عليـه فى المسرح الحديث « محاذاة المسرح Para- Teatr » ، وهى مرحلة هامة فى إبداعات جروتوفسكى المسرحية ، يمكن تعريفها بأنها تمثل أسلوبه الخاص المتميز منذ بداية عمله فى المسرح التقليدى ، إلى نهايات معمله المسرحى ، عبر التطبيق الجديد لمفردات اللغة المسرحية « والموتيفات » المتباينة المتسمة بمثاليتها الرومانتيكية . وليس الأمر المهم ـ لدى جروتوفسكى ـ أن هذه الرومانتيكية الخاصة تخلق نظرية جديدة للدراما . . ولكن الأمر الأكثر أهمية هو موقفها تجاه الحياة والتاريخ والفن . . فالتاريخ لا يتمـاثل دائما مع تاريخ المؤرخين . التاريخ واقع ملموس بشكل واضح . إنـه ما يحـدث . ومن المؤكد كـذلك أنـه مـركـز لعب قـوى اجتمـاعية : القهـر ـ الحريـة ، الحرب ـ السـلام ، العقل ـ الخيال . ويمكن رؤية هذه « التركيبـة » عبر عيـون مؤرخ أو كاتب ، كما يمكن رؤيتها كذلك باعتبارها تحديا للحياة ، تحديا للفرد ، وعبر التاريخ الذى يعد تحديا بدوره لهذه القوى .

ولقد وَظَّفَتْ الرومـانتيكية البـولندية نفسها للثقـافة عـلى مستوى قوانين النص ولوائحه . لكن هذا يجعلها رومانتيكية جامدة ، بينـما تصبح الـرومانتيكيـة ـ بوصفهـا نصاً لـه أطره ولوائحه ـ إجابة عن تاريخ المؤرخين ، فى الوقت الـذى كان التـاريخ فى بـولندا طـوال الوقت حـاضرا وشـاهدا ، عَـرَّافا ومرهصا .

أكان ذلك ينبع من التراث الدينى أو العقائدى ؟ أيمكن أن يكون نابعا من تلك التقاليد الشعبية الـوثنية ؟ وكيف لنـا أن نتعرف « المنظور الطقسى » الرومانتيكى ؟ ! إنها وضعية لهـا مقوماتها الخاصة يمكن لنا توظيفها بوصفها عنصرا أكثر حيوية من أن يكون مجرد « نموذج » للوضعية المسرحية التى يشترك فى بنيتها الممثلون المؤدون والمتفرجون المتلقون . وليس مـا نعنيه هنا هو استخدام الكلمات ؛ ففى الأزمـان التى يتوحـد فيها النضال البشرى أمام الأزمات ، تظهر أشكال وصيغ للقاءات لها قوانينها الخاصة ونسقها الذاتى ، يطلق عليها جروتوفسكى

« النقش فى الداخل » يعنى شيئا أقرب ما يكون « للطبع فى الذهن » . بهذا المعنى نقترب أكثر من « الوضعية الإنسانية » التى تصبح أكثر اتزاناً واتساقاً مع الإنسان . لقد صاغ الشاعر ميتسكيفيتش الأسر على هذا النحو : « ما نتعطش إليه فى مسرحنا ، هو أن يكون بطلنا « إنسانا كاملاً » . . إنسانا بالمفهوم الشامل لهذه الكلمة » ، ويعنى جروتوفسكى بالإنسان ـ وفقا لما قاله الشاعر ميتسكيفيتش ـ ذلك الذى يكون محاربا ومشاركا فى صنع التاريخ ، وفى حياة وجوده ، إنسانا قد اختار حريته . «وعلى هذا الإنسان ـ وفق ما يؤمن به ـ أنْ يهب نفسه بالكامل لما يفعله » إن إنسانا كهذا ينبغى أن يملك فى داخله ـ كما يرى ميتسكيفيتش ـ « نظاما متميزا من المشاعر » ، ليستطيع أن يمسك بالحرية التى تمس وجدانه فيصبح حرا .

قد نتساءل هنا : « هل اتسم إخراج مسرحية « أكروبوليس) التى قدمها جروتوفسكى فى عام ١٩٦٢ بأسلوبها الطليعى؟! . يمكن لنا أن نؤكد ذلك موضوعيا ، فالأحداث الدرامية لمسرحية (أكروبوليس) للكاتب الشاعر البولندى فسبيانسكى تدور فى كاتدرائية « فافل » بكراكوف القديمة . فى مقابر هذه الكاتدرائية لا يدفن الملوك فحسب ـ ولكنْ يرقد كذلك أناس يطلق عليهم جروتوفسكى « رسل الكلمة » . ومصطلح الرسول يعنى به « المرهص » و « النبى ». إنهم شعراء المسرح ميتسكيفيتش وسووفاتسكى،إنهم شعراء الكلمة ويلاحظ من خلال هذا المفهوم ، كم هو مختلف مفهوم الثقافة البولندية ، عن المفاهيم الثقافية لبلدان أخرى . « عبر القرن التاسع عشر بأكمله كانت بولندا دولة غير مستقلة ـ يستطرد جروتوفسكى ـ كانت مستعمرة تنطوى على حقائق بشعة ، وترتبط ارتباطا وثيقا بوجودها الشرعى تحت احتلال مستعمر غير شرعى . وفى معظم أنحاء البلاد ، كانت اللغة البولندية ممنوعة . وكان الاستعمار البروسى، على سبيل المثال ، وإلى بدايات القرن العشرين ، يمنع الأطفال البولنديين من أن يتحدثوا لغتهم ، وإذا حدث ذلك ، فإنهم يموتون بالخوازيق !(٣١) **فى هذه الوضعية التاريخية ، كان المَخْرج الحقيقى للأمة فى تحريرها هو الثقافة »** .

لذلك دُفِنَ هؤلاء الشعراء الرومانتيكيين بوصفهم الملوك الشعراء لأمتهم ، بوصفهم يمثلون ضمير الأمة ، والمرهصين بمستقبلها . إنهم الملوك الحقيقيون للزمن الضبابى . ولا يرتبط هذا التيار البولندى المتميز ارتباطا وثيقا ـ مثلما يحدث فى بلدان أخرى ـ بفئة كفئة المثقفين (Elite) ، وليس هنا مكان للقومية بمعناها الضيق ، إن القومية تعنى الوعى القومى ، وتبدأ هناك عندما ينشد شعبٌ حريته ، واضعا فى الاعتبار حريات شعوب أخرى ، تتعطش لاستقلالها الفكرى والروحى . بهذا الطرح تصبح القومية قضية الكبرياء الإنسانى ، والرومانتيكية ، تجسيداً لهذا الكبرياء ولقوى المقاومة . لذلك فإننى أعدها ظاهرة تاريخية وليست ظاهرة ثقافية أو فنية بحتة .

إن الدراما الحديثة مثل أى نوع أدبى تتميز بأنها ترينا الحوار الداخلى للفكر ، صراعا للأضداد ، وتتضمن أسسا أخلاقية تشكِّل وضعية الإنسان داخل مجتمعه ، وهى ليست مجرد إشكالية شكلية « من رومانتيكية مسرحة الروح » أو « مسرحة المشاعر » ، بل هى مسألة ديالكتيكية تشمل وجهات نظر ، تبحث بشكل عضوى عن إشكالية مسرحية للتعبير عنها بمختلف الصيغ والمفردات ، تأكيدا لحرية المسرح ، وحرية الإنسان بالضرورة .

الهوامش :

(١) **فواديسواف جومووكا Wladys law Gomulka** (١٩٠٨ ـ ١٩٨٦)
حزبى ، كان منتميا للحركة العمالية الدولية . بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ، بذل جهودا كبيرة ، هادفاً لإقامة السلطة الشيوعية فى بولندا . اعتقل عام ١٩٤٨ . خرج من المعتقل عام ١٩٥٥ ، أى بعد موت ستالين فى عام ١٩٥٦ ، أعيد تقييمه الأيديولوجى واختير زعيما للدولة البولندية . فى عام ١٩٧٠ وبعد المظاهرات والإضرابات العمالية المستمرة ضد الحكومة ، المطالبة بتغيير الوضع الاقتصادى والاجتماعى للبلاد ، اضطر جومووكا أن يتنازل عن الحكم .

(٢) IV Rok (119) Nr 10 : zycie warszawy

(٣) آدم ميتسيكفيتش : Adam Mickiewicz (١٧٩٨ - ١٨٥٥)
أشهر الشعراء البولنديين فى القرن التاسع عشر على الإطلاق . فى بدايات إبداعاته واصل إحياء المذهب الكلاسيكى ليصبح فيما بعد على رأس قائمة الشعراء الرومانتيكيين ، معبرا تعبيرا واضحا عن أفكار جيل الرومانتيكيين ورؤاهم . فى عمله الشعرى الهام «أنشودة للشباب» (١٨٢٠) ، أكد الشاعر على رؤيته لتجديد العالم والخروج به من مأزق عجزه وقدمه بواسطة جهود الشباب المبذولة المتأنية ، والتى تقف أفكارها على النقيض من جفاف العقلانية ، وتبنى التيار المعبر عن المشاعر والعقيدة . كان هذا الاتجاه مدخلا لإيضاح مناطق غير مفهومة «للعقل» كالروح المسيطرة على طبيعة هذا العالم لتحقيق برنامجه الشعرى ، كانت عودته إلى الخيال والتنبؤات الشعبية باعتبارها مصدرا حقيقيا للشعر ، كى ينفذ التوازن الأخلاقى داخل الشعور الإنسانى ، وتتعمق دراسة معنى الحياة . تعد مسرحيته الشعرية «الأجداد» أهم عمل مسرحى لميتسكيفيتش ، بل إن الشاعر يعد أعظم مرهص لمستقبل الشعب البولندى .

(٤) الزولتى البولندى : تعادل هذه العملة آنذاك القرش صاغ المصرى ، وذلك منذ أكثر من عشرين عاما .

(٥) أنجى فايدا: Andrzej Wajda ولد فى عام ١٩٢٦ ، مخرج سينمائى ومسرحى . واحد من أشهر المبدعين المعاصرين فى السينما البولندية والعالمية . قام بإعداد عدد من الأفلام الروائية الطويلة ، مستفيدا من الأدب الروائى ، تعبر أفلامه عن موضوعات اجتماعية وسياسية مطبوعة بمسحة شاعرية . فى أثناء الإعداد لتغيير النظام الشيوعى وإبداله بنظام ديمقراطى ، خاصة بعد قيام منظمة «التضامن» - أخرج فايدا عدة أفلام ، تعكس بوضوح الأحداث الجارية : «الإنسان من مرمر» و«الإنسان من صلب» وفيلما وثائقيا عن التضامن وبالإضافة إلى أفلامه الروائية الهامة التى تحسب له تاريخيا مثل :«القنال» و«ماس ورماد» و«كل شىء للبيع» و «دانتون» و «دكتور كورتشاك» «وماكبث» وغيرها . يساهم فايدا حاليا بجهوده الفكرية فى البرلمان البولندى فهو عضو فيه . من أهم أعماله المسرحية «ليلة نوفمبر» لفسبيانسكى ، «المجانين» لدستويفسكى و «العاصفة» و«هاملت» و «حلم ليلة صيف» لشكسبير ، «المهاجرون» لمروجيك وغيرها من الأعمال المسرحية . كان أهمها على الإطلاق تجربته المسرحية Nastasia Filipowna التى قام فيها بالتجريب فى العلاقة الديالكتيكية لعلاقة المتفرج بالعرض المسرحى ، وبالممثل واشتراك الجمهور الفعلى ، ليس فقط فى مشاهدة بروفات العرض المسرحى السبع والعشرين ، بل مساهمته - بشكل مباشر أو غير مباشر - فى تشكيل نسيجه ، منذ بدايته حتى نهايته . إن فايدا يقوم فى هذه التجربة ليس فقط باختيار ردود أفعال المتفرجين أمام ما يرونه كذلك اختيار مشاركتهم الفعلية فى تكوين العمل المسرحى .

(٦) انظر : Sartre par lui- même Francais jeanson ص ص ١١ - ١٢، عام ١٩٥٨ .

(٧) د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٦٤٤ .

(٨) يوزيف شاينا : Jozef Szajna ولد عام ١٩٢٢ ، مصور (رسام) ، سينوجراف ، مخرج مسرحى ، يُلزم شاينا نفسه بوصفه فنانا بانضباط العرض المسرحى وخدمته ، لرؤيته (البلاستيكية) التشكيلية . فى أعماله نشاهد ثورة مسرحية إصلاحية من نوعية جديدة . فى البداية كان يكيف تصميماته للرؤى التفسيرية لمخرجين آخرين . لكنه أنشأ فيما بعد مسرحاً ، يهمه فيه أن يعرض رؤاه التشكيلية وتفسيراته المسرحية ، محللا فى نفس الوقت بوصفه مخرجا العمل المسرحى ، باعتباره انعكاساً للرؤية السينوغرافية التشكيلية ، لكل ما هو متواجد ، ولكل ما يحدث دراميا فوق خشبة المسرح . كانت مسرحية «المفتش العام» لجوجول ، أول عمل مسرحى له . وهى تعد جنونا مسرحيا فى مجال السينوجرافيا التشكيلى . إن عالم مسرح هذا المبدع ، كان زاخرا بمختلف المهمات المسرحية «قطع الاكسسوار» التى ترمز لتلك الكوابيس التى تتضمنها مسرحياته . حوفظ فى هذا المناخ على تفاصيل أعماله المسرحية . من أهم منجزاته المسرحية هى (Replika) و «الكوميديا الإلهية» .

(٩) د . محمد غنيمى هلال : المصدر السابق - انظر هامش ٧ .

(١٠) سارتر : انظر مقدمة سارتر لمجلة العصور الحديثة عام ١٩٤٥ .

(١١) انظر هامش رقم ٣ .

(١٢) زيجمونت كراشينسكى Zygmunt Krasinski ١٨١٢ - ١٨٥٩ .
شاعر مسرحى بولندى . من أهم ممثلى التيار الرومانتيكى فى المسرح البولندى للقرن التاسع عشر . فى إبداعاته غالبا ما يربط فكرة صراع الفرد مع العالم ، برؤية الثورة المنتصرة للجياع والفقراء والوقوف بالمرصاد ضد عالم الأرستقراطيين المتخبط ، ورجال المصارف ، وأصحاب المصانع . يتعامل فى مسرحه مع الثورة باعتبارها قوة تقوم بتغيير العالم بكل مخلفاته وقيمه المتهالكة ، دون قدرة أبطالها على الفعل الدرامى ، وفقدانهم للقدرات الإبداعية والفكرية للتغيير . من هنا نشعر فى أعماله برؤية «أبوكاليبسية» مستحيلة تمتزج بظاهرة الثورة ومأساة أبطالها ، الناشئة عن لا وعيهم التاريخى بفكرتها وجوهرها . كان أهم عمل من بين إبداعاته الشعرية/الدرامية هو مسرحية «الكوميديا اللا إلهية» .

(١٣) يوليوش سووفاتسكى Juliusz Slowacki (١٨٠٩ - ١٨٤٩) .
شاعر مسرحى . يعد بجوار الشاعرين المسرحيين ميتسكيفيتش وكراشينسكى الضلع الثالث لمثلث الشعر القومى المسرحى الرومانتيكى البولندى فى القرن التاسع عشر . بل إن عند تأريخ الحركات التحررية فى بولندا يعتبر سووفاتسكى أهم شاعر فى جيله ومثيرى الثورة . لقد عبر عن إحباطاته وقيامه بكشف الحساب مع التاريخ والحياة ؛ كما أبدع فى مرحلة الثورة درامات Kordian و Baladyna و LillaWeneda التى تعد جميعها ملمحاً رئيسياً من ملامح التراث الدرامى البولندى . ففى كورديان يتهم الشاعر جيل المقاومة الشعبية بالشعور بالاستغراق فى الرؤية التبشيرية التقليدية والشرعية . أماق

«بالادينا» وليلا - فينيدا» فيحاول الشاعر العثور فى عالم الموتيفات والأسطورة والملاحم عن أنماط ونماذج للشخصية القومية ، كما أنه مزج بتميز وقدرة الموتيفات المأسوية بالملهاوية ، والفانتازيا بالواقع فى نسيج متوحد متفرد .

(١٤) كونراد فاليترود Konrad Wallenrod من تاليف الشاعر المسرحى ميتسكيفتش ، قدم لها بمدخل لميكيافيللى : «عليكم أن تعرفوا ، أن ثمة نوعين من المعارك : ضرورة أن تكون ثعلبا أو أسدا » إن كونراد بطل الملحمة الشعرية ، هو بطل يُقرر القيام بالفعل الدرامى عبر الأسلوب «الثعلبى» الذى يضعه أمام تساؤلات أخلاقية هامة ، بسببها يعانى معاناته الداخلية . إن هذه التساؤلات ما هى إلا أفكار تمثل طرف هذه المعاناة ، فهو يقع فى هذه المعايشة من خلال اللحظة التاريخية التى يجد نفسه فيها فى مواجهة ضرورة «الاختيار» ما بين حب الوطن واحترام المبادىء الأخلاقية . ذكرنا كونراد بالمتمردين ضد العالم أجمع ، ومَنْ على شاكلتهم عند أبطال بايرون ، أولئك المرغمين المرة تلو المرة على كسر أطر المبادىء الأخلاقية وحدودها . إن كونراد هو إنسان «الشرف المغتال» ، وباعتباره فارسا ممثلا من جيله فرسان القرون الوسطى ، فنكتشف لديه شعورا وطيدا بالأخلاق . لذلك فإن ضرورة اختياره للطريق الذى يجعله «ثعلبا» ، يمزق نفسه داخليا وبشكل حاد . ولعل صورة هذا التمزق هو تردده فى اتخاذه القرار ، فى تأجيل الفعل ، ليكون بمقدوره إبعاد لحظة انكسار المبادىء الأخلاقية داخله ، وتأجيل الفعل الدرامى إلى أبعد ما يكون . وفى الوقت الذى يشمل بحبه الكبير روجته المعشوقة ، والتى يحاول إسعادها ، يحقق كونراد أخيرا هدفه المرسوم : القضاء على العدو ، وبالتالى ينقذ الوطن . أما كونراد نفسه فيخسر حياته مقابل إنقاذه لوطنه . بعد أن يلصق بصدور الأعداء الوباء الذى يحمله ليعجل بموتهم ، فيعجل بموته كذلك ، فيكون موتاً لقاء موت . . موتا لقاء الحرية !!

(١٥) كورديان Kordian عنوان المسرحية التى تحمل اسم بطلها وقد سطرها الشاعر المسرحى سووفاتسكى . كورديان شاعر صغير ، يولد ثانيه عندما ينقطع عن واقع عالمه بوصفه حاكما لتُبعث الروح الوطنية من جديد . كان كورديان فى البداية شابا منغمسا فى أحلامه ، وفى الوقت الذى لم يكن يملك هدفاً لحياته ، كان يعشق حبيبته ومعشوقته عشقا محموماً تَعِسا ، يتعطش للقيام بفعل بطولى ولكن دون قدرة على تحقيق هذه الأحلام ، فنجده محروماً من القدرة على التحرك . ولذلك فإن السمات الرئيسية الممثلة «لمرضى العصر» تؤدى بكورديان إلى القيام بفعل الانتحار ، على الرغم من شعوره بلا جدوى موته ، فهو إنجاز غير ضرورى ، كحياته الحالمة وعشقه التعس . وأمام مواجهة الأحلام للواقع ، تعانى روحه تغيرا كبيرا يولد ويبعث فى كورديان . إنه حب الوطن وضرورة القيام بالفعل البطولى ، تتسم أفكاره بطابع جمهورى مستقل وثورى مباشر ، تتشكل فى شعارات تسعى لقلب نظم الحكم الفاسدة ، وإيقاظ الشعوب وبعثها للقيام معاً بالفعل الثورى الحتمى .

(١٦) السيد تادووش Pan Tadeusz : ملحمة شعرية درامية من تأليف الشاعر الدرامى آدم ميتسكيفتش ، يضع الكاتب فيها رؤيته لنهاية عالم الطبقة الاقطاعية/الرأسمالية تحمل هذه الملحمة داخلها عذوبة الغنائية الشعرية ، والشوق لسنوات الطفولة . يرينا هذا العمل الملحمى إرهاصة الكاتب لمستقبل المجتمع البولندى الحديث .

(١٧) « الكونفودرالى بارسكا » : هو اتحاد الارستقراطيين البولنديين المسلح ، تكون فى عام ١٧٦٨ ، كان جوهر هذا الاتحاد/الكونفودرالى ينحصر فى قضيتين هما : خلع الملك والوقوف بالمرصاد ضد التدخل الروسى فى بولندا من خلال إشتباكاته مع العدو فى معارك ضارية . توقفت هذه الحركة عن الوجود فى اللحظة التى فرضت فيها القيصرة « كاترين » نفوذها على بولنده فى عام ١٧٧٢ .

(١٨) تيوفيل ليناراتوفيتش Teofil Lenartowicz (١٨٢٢ - ١٨٩٣) شاعر بولندى ، محاضر الأدب السلافى بجامعة (بولونيا) فى إيطاليا . تمثل أشعاره قصائد غنائية ، انطباعية تقوم على الموتيفات الفولكلورية الشعبية . من أهم دواوينه «الأرض البولندية» و «إيقاعات قومية» . كتب بالإضافة إلى ذلك أعمالاً ملحمية تاريخية من بينها .«معركة - راتسوافيتسكى» ، وهى قصائد درامية وطنية تتصل أوثق الاتصال بالثورات التحررية . كان يناضل فى أشعاره ضد التصالحية والتوفيقية .

(١٩) تسبريان كاميل نورويد Cyprian Kamil Norwid (١٨٢١ - ١٨٨٣) شاعر بولندى . تمثل أعماله جزءا له خصوصيته فى فن الشعر ، بمقارنته بعصره . فإبداعاته لم تفهم فى زمنه ، بل لفظت من معاصريه . اكتشفت معظم أعماله فيما بعد ، وبدأ طبعها فى عام ١٩٠٤ أى بعد موته بسنوات . ويعتبر شاعرا رومانتيكيا لنظرته المتسمه بشموليتها تجاه العالم . إن نورويد يقوم كذلك بنوع من النقد «التحميقى» ، وتهدف أعماله إلى نصرة الرومانتيكية بواسطة تقويمها وتقديها ونقدها ، متضمنة لا موافقته على القيم الجمالية البحتة للأدب دون مناقشتها . ويعد نورويد المتحدث الرسمى لتفسير التاريخ ، عبر النظرة إلى روح الدين ، وليس بحرفيته أو تطرفه ، كان ينظر إلى قضية «التقدم» باعتبارها نوعا من التميز الفردى للإنسان وتكامله . ويعد «خاتم السيدة البيضاء» أهم أعماله الدرامية . كما أنه ألف العديد من الأشعار الوطنية ، والكثير من الدراسات الفلسفية والجمالية ، والمقالات والمذكرات والذكريات الأدبية . ويظهر هذا النوع الأدبى الأخير بوضوح فى عمله الهام «الأزهار السوداء» أما التكامل الفنى الذى يطبع أعماله الأدبية ، فيظهر بينا فى رسوماته وتصاويره الذاتية . مات الشاعر نورديد فى فقر مدقع ، بعد أن عاش مع شرذمة من الفقراء الضائعين والشعراء المتصعلكين .

(٢٠) إجناتسى كراشيتسكى Ignacy Krasicki (١٧٣٠ - ١٨٠١) شاعر ، روائى بولندى ، منذ عام ١٧٦٦ كان أسقفاً ملقبا بالأمير . على رأس قائمة كتاب مرحلة «التنوير» البولندية ، من أشهر ممثلى التيار الكلاسيكى فى الأدب البولندى . فى أعماله يسخر سخرية لاذعة من علاقة التدوين التاريخى ، الذى لا تُمارس عليه العملية النقدية ، بما يطلق عليه بالأعمال التراثية ، فيقوم بنقد واضح لهذا الاتجاه - أى تقديس التراث دون مناقشته وتحليله وتقويمه ، كما أنه ينقد نقدا يفضح فيه أسلوب الحياة الاستغلالية للطبقة الأرستقراطية البولندية ، ولعشقها الأعمى لكل ما هو «على الموضة» ولكل ما هو أجنبى . أهم أعماله على الإطلاق : Monachomachia و «الساتيرى» و «زوجة على الموضة والغير» .

(٢١) ستانيسواف مونيوشكو Stanislaw Moniuszko (١٨١٩ - ١٨٧٢) أهم مؤلف موسيقى بولندى فى القرن التاسع عشر ، والممثل الرئيسى للأسلوب والروح القومية فى الموسيقى البولندية . مبدع الأوبرا البولندية القومية ، والموسيقى الغنائية الفردية . وحول السمة القومية لأعماله يمزج مونيوشكو عناصر من التراث الشعبى ، مع تناوله للقضايا الاجتماعية العامة . توصف أعماله الأوبرالية بالثراء اللحنى ، والتناول الموسيقى المتوافق لأبعاد الشخصيات المسرحية ، وثراء الألوان الموسيقية لمختلف المشاهد المسرحية . وتعد أوبرا . هالكا - Halka وهى من تأليف مونيوشكو - الأوبرا القومية للشعب البولندى ، قدمت فى العديد من الدول الأوروبية . ومن أهم أعماله الأوبرالية كذلك : «البلاط المفزع» و «باريا» Paria و«الكونتيس» وغيرها .

(٢٢) ستانيسواف فسبيانسكى Stanislaw Wyspianski(١٨٦٩ - ١٩١٧) شاعر مسرحى بولندى ، رسام - مصور ، مصلح من مصلحى الحركة المسرحية الإصلاحية . فى ميدان الرواية ، أصبح فارسا من فرسان الدراما الرومانتيكية المعاصرة ، خاصة المأساة ، فى بداياته سيطرت على أعماله نغمة التعرض للقضايا الميتافيزيقية ، وبكارثة القضاء والقدر التى يتعرض لها أبطال مآسيه ، كانت هذه الثيمة نغمة متكررة ومصدرا أساسيا لدراماته ، التى ربط فيها المؤلف الشاعر بتفاصيل التاريخ القومى للبلاد - كما نرى فى أعماله الدرامية : «سيدة وارسو» و«اللعنة» و«التحرير» . تعرّض فى أعماله بعمق كبير للتيار الفلسفى والميتافيزيقى من خلال تفسير الأعمال التراثية البولندية وروْ يته الذاتية لها . ففى مجموعة الدرامات الفلسفية والتاريخية/الفيزيقية ، أصبحت القضية المركزية فيها هو أهمية «مشكل» الحياة ، والنظام الأخلاقى الذى أثاره الفيلسوف نيتشه .

(٢٣) ليون شيللر : Leon Schiller (١٨٨٧ - ١٩٥٤) مخرج وناقد ومُنَظِّر مسرح ، إن القضايا الفنية التى يطرحها الإخراج/التفسيرى لشيللر . والمستغلة إنجازات الحركة الإصلاحية فى المسرح ، قد تطورت على مستوى ثلاثة اتجاهات ، الاتجاه السياسى ، والاتجاه اليسارى للمسرح الحديث ، مثلما نرى فى إخراجه لأوبرا «البنسات الثلاث» لبريخت ، .«فلتصرخوا أيها الصينيون» لترياتكوف ، ثم المسرح الموسيقى . أخرج شيللر عروضا مسرحية مستوحاة من التراث البولندى القديم والشعبى مثل باستوراوكا (Pastoralka) ، والعمل الاستعراضى الشعبى : KRAM z Piosenkami

(٢٤) أنجى بروناشكو Andrzej Pronaszko (١٨٨٨ - ١٩٦١) . سينوغراف ، رسام ، واحد من أهم مبدعى حركة الفن الشكلى « Formalism» فى الرسم والسينوغرافيا . تتميز سينوغرافيات أعماله بالطابع المعمارى فى الديكور والأزياء .

(٢٥) أنظر : Konstanty Puzyna Grotowski i Dramat Romantyczny, Dialog 3/1980 s. 107- 111

(٢٦) نفس المصدر السابق .

(٢٧) نفس المصدر السابق .

(٢٨) الممثل (خياله ، فكره ، نقاط ضعفه) حوار مع الممثل الأول:Ryszard Cieslak بعمل جروتوفسكى المسرحى - المصدر - مجلة Teatr البولندية ، العدد عام ١٩٧١ .

(٢٩) السينوغرافيا - Scenografia : هى الإطار الشامل الوافى لكل العناصر المرئية فوق الخشبة المسرحية : المعمار ، الديكور ، الأزياء ، الكتل ، الإضاءة ، المهمات المسرحية - الإكسسوارات وعلاقة كل هذه العناصر بالممثل والمجاميع فوق الخشبة .

(٣٠) كونراد سفينارسكى : Konrad Swinarski (١٩٢٩ - ١٩٧٥) مخرج وسينوغراف . من كبار الفنانين المسرحيين البولنديين الذين يقفون بجوار المخرج ليون شيللر داخل التيار الإصلاحى للمسرح . يصل عدد أعماله السينوغرافية فى بدايات نشاطه الفنى إلى ستين عملا.كان سفينارسكى مخرج بريخت ودورينمات ، ولعشقه نظرية بريخت فى المسرح ، تبنى آنذاك «الاتجاه التعليمى البريختى فى العمل الفنى» ليسقطها فى أعماله ، ويقدم من خلالها للقضايا المصيرية التى يتعرض لها الإنسان . وبلا ريب فإن أعمال دورينمات قد أثرتْ وسائطه ،وتضافر وجود المسرح الملحمى مع عوامل «الباروديا» و«الجروتسيك» فى مسرحه .كانت السنوات العشر الأولى لسفينارسكى تتمركز حول بحثه الفكرى والفنى داخل «الدراماتورجية الحديثة» ، أما السنوات التالية فكانت تنحصر فى إخراجه للأعمال المسرحية البولندية الحديثة ، بالإضافة إلى اهتمامه بتقديم أعمال شكسبير فى أسلوبه وتناولاته الفنية . تلتقى خبراته وتجاربه المسرحية بتجارب المسرح الأوروبى ليحدث تماس بين مسرحه ومسرح القسوة مما يترتب عنه تغيير مفهوم علاقة المخرج بالعالم ، وفى طبيعة مواجهته له . اما العرض المسرحى - فى رأيه - فهو رد فعل ذاتى لمرحلة من التفكير فى هموم العالم ، بكل تناقضاته . من أهم أعماله : «مارا - صاد» فايس ، «أرتور - أوى» بريخت ، «البقة» ماياكوفسكى ، «الأجداد» . و«فويتسك» بشنر ، «حلم ليلة صيف» و «هاملت» شيكسبير . التحرير و«القضاة» و«اللعنة» فسبيانسكى .

(٣١) يبجى جروتوفسكى Jerzy Grotowski فى المؤتمر العلمى الذى أقيم حول المصلح المسرحى وأعماله ، ونظم فى يناير عام ١٩٧٩ فى (ميديولانى) وأشرف عليه مركز المسرح الإيطالى : Centre di Ricerca pen il Teatro وخصصتْ جلسات المؤتمر حول بدايات المسرح المعملى .

الأدب الروسى
ولغة « إيسوب »

مكارم الغمرى

« الفنان وحده هو الذى يُمنح إحساس مرهف جداً بالانسجام فى العالم ؛ بجمال العطاء الإنسانى وقبحه ، وهو الذى ينقل فى رهافةٍ هذا الإحساس إلى الناس هذا الإحساس القوى بالانسجام لا يمكن أن يفارقه فى الفشل ، فى حضيض الوجود : فى الفقر ، فى السجن ، فى المرض » ..

« سوجلينتسين Solzhenitsin

بهذه الكلمات عبّر الأديب الروسى السوفيتى سوجلينتسين عن تلك المساحة من الحرية الداخلية التى اعتصم بها بعض الأدباء محافظين بها على أنفسهم ، ورؤ يتهم الذاتية برغم الظروف ووطأتها . وقد حاول هؤلاء الأدباء فى ظروف الحصار المشدد حول الكلمة الأدبية البحث عن وسيلة للخروج بأفكارهم من أسر الحظر والرقابة . وقد وجد البعض هذه الوسيلة فى لغة « إيسوب » .

ولغة « إيسوب » فى الأدب الروسى فى الفترة السوفيتية موضوع كبير متعدد الجوانب ، ومن ثم سنتوقف فى هذه الدراسة عند نموذج من كتابات لغة « إيسوب » من خلال إنتاج الأديب المسرحى والروائى ميخائيل بولجاكوف (١٨٩١ ــ ١٩٤٠) الذى تعكس سيرته دراما الفنان المستقل فى الفترة الستالينية ، ويقدم إنتاجه النماذج المبكرة من لغة «إيسوب » فى الأدب الروسى السوفيتى .

– ١ –

استقبل التيار الأدبى ثورة أكتوبر ١٩١٧ وهو فى حالة من الديناميكية والثراء فى التيارات الأدبية التى تمثلت فى ظهور جيل جديد من الواقعيين ، يستكمل مسيرة الواقعية النقدية الكلاسيكية ، ويسير على تقاليدها بعد رحيل آخر اثنين من جيل العمالقة (توفى ليف تولستوى عام ١٩١٠ ، وأنطون تشيخوف عام ١٩٠٤) ، وفى تيارات الحداثة المختلفة التى كانت فى قمة ازدهارها ، وفى ظهور بوادر أدب جديد سُمّى فيما بعد بأدب الواقعية الاشتراكية .

بدأ الشقاق فى جبهة المثقفين قبل الثورة . واحتدم فى السنوات الأولى بعد قيامها ، بعد أن انقسمت الآراء حول إمكانية بناء مجتمع اشتراكى فى روسيا ، وحول مستقبل الثقافة فى روسيا[١] . ومع بداية الثورة طُرحت بعض الرؤى النظرية النقدية التى بلورت اتجاهات الماركسيين الأول بالنسبة لقضايا الفن مثل نظرية الانعكاس فى الفن ، والعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون ؛ بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، وغيرها .

وسأشير سريعا إلى جانب من الآراء النظرية النقدية التى طرحت فى إطار موضوع « الفن والمجتمع » نظراً لعلاقتها بموضوع الدراسة ، وذلك من خلال آراء الناقد لوناتشارسكى Lunacharsky (١٨٧٥ – ١٩٣٣) أحد كبار النقاد الروس الذين ساهموا فى تشكيل الفكر الجمالى الماركسى .

« الفن سلاح »[٢] ، هكذا عبر لوناتشارسكى عن الأهمية الكبرى التى توليها الثورة للفن بصفته إحدى الركائز المهمة فى تدعيم مجتمع الثورة الجديد ، وإذا « كانت الثورة تستطيع أن تعطى الفن روحاً ، فإن الفن يستطيع أن يعطى الثورة لساناً »[٣] .

الحلم الاشتراكى حمل معه حلما بتحرير إرادة الفنان : « لا يمكن أن تكون هناك حرية حقيقية واقعية فى مجتمع تتسول فيه جماهير الكادحين وتعيش حفنة من المتطفلين الأغنياء » ومن ثم « فالتحرير الحقيقى للشعب يمكن أن يشيد ظروفا واقعية للتطور الحر للفن »[٤] .

عبرت التصريحات الأولى عن الفهم بضرورة وجود « براح » أمام الفنان ، شرطاً لاغنى عنه لازدهار الموهبة ونموها : « الفن الحقيقى الذى يحمل بصمة العبقرية أو الموهبة لا يستطيع التغريد فى قفص . الموهبة التى تتأقلم فى قفص تتحول من عندليب إلى طائر سميك ، من نسرٍ إلى دجاجة »[٥] .

تراجعت المقولات النظرية وافتقدت مضمونها فى مرحلة التطور التاريخى – خاصة – فى فترة حكم ستالين (١٩٢٨ – ١٩٥٣) التى تميزت بالإرهاب الفكرى على الخصوم والسعى نحو إحكام القبضة الحديدية على البلاد بما فى ذلك إحكامها على الفن الذى نظر إليه على أنه ركيزة مهمة فى التعبئة النفسية الموجهة نحو بناء صرح اقتصادى صناعى متقدم . فى هذا الإطار تمّ فى عام ١٩٣٢ إصدارمرسوم اللجنة المركزية للحزب الخاص « بييرسترويكا الجمعيات الأدبية والفنية » والذى تم بمقتضاه إلغاء جميع الجماعات الأدبية المستقلة (فى موسكو وحدها كان هناك أكثر من ثلاثين جمعية أدبية مستقلة) وتأسيس اتحاد مركزى للأدباء السوفيت ، تولى الإعلان عن مذهب الواقعية الاشتراكية بوصفه إطاراً فنياً واحداً ينساب من خلاله الأدب السوفيتى[٦] .

ولم يتضح للتو مفهوم الواقعية الاشتراكية . وبدأت تظهر التعريفات الأولى لها فى الفترة ١٩٣٢ – ١٩٣٤ ، فعرفت بأنها « خليط من أحداث الواقع وأكثر الصور بطولية » ، و« خليط الواقعية والرومانتيكية » (الواقعية/المثال الأعلى) . ولكن أشير إلى بعض سماتها مثل تصوير « البطل الإيجابى » ، و« حزبية » الأدب والتفاؤل ، والأفق الاشتراكى ، و« الموقف النشط للفنان ، والفن وبطله الإيجابى تجاه العالم من أجل إعادة بناء الحياة »[٧] .

وفى إطار التعريف بالواقعية الاشتراكية أُبرزت بعض النماذج الأدبية بوصفها قدوة ، مثل رواية جوركى (الأم) ، ورواية فورمانوف furmanov(تشابايف) ، و(التيار الحديدى) لسيرافيموفيتش serafimovich ورواية (الاسمنت) لجلادكوف Gladkov وغيرها .

وقد أثار الإعلان عن الواقعية الاشتراكية جدلاً فى وقته ، ورفض البعض « الفهم المدرسى للواقعية الاشتراكية وتحويلها إلى عقيدة جامدة ميتة »[٨] . ولم تفلح الأصوات المعارضة فى مواجهة الموقف و بدأت منذ التأسيس الرسمى للواقعية الاشتراكية المرحلة التى صارت تلقب بفترة « الهجوم الأعظم للرقابة » .

- ٢ -

الرقابة على الأدب وملاحقة الكلمة الأدبية الحرة ليست بدعة من ابتكار النظام السوفيتى ؛ فتاريخ الرقابة على الأدب الروسى قديمٌ ، تعود بداياته إلى أوائل القرن الثامن عشر ، حين تم تأسيس الرقابة الرسمية فى روسيا . « سأظل عزيزا على شعبى ، لأننى أيقظت بقيثارتى مشاعر طيبة ولأننى باركت الحرية فى زمن قاس ».هذه الكلمات التى يحفظها الروس عن ظهر قلب قالها الشاعر الكبير بوشكين الذى عاش مطارداً منفياً من السلطة القيصرية ، إلى أن زُج به فى مبارزةٍ أودت بحياته هـذه الكلمات صارت جزءاً من التقاليد الإنسانية لـلأدب الروسى وقدره ، وفى هذا القدر يجد الأدباء اللاحقون العزاء . يتذكر سولجينتسين ـ أحد ضحايا الفترة السوفيتية ـ معاناة الأسلاف : « لم تكن الحياة عند الأدباء المهمومين بـالحقيقة ـ وهى لا تكـون ولن تكون ـ سهلة ، فـالبعض كـان يضـايق بالوشايات ، والبعض الآخر بالمبارزة ، ومنهم من كانت تُحطَّم حياته الأسرية ، ومَنْ كان يُدفع به إلى الإفلاس أو إلى الفقر الأزلى المدقع ، ومنْ كان يُرسَل إلى مصحة الأمراض العقلية ، والسجن ، وفى أحسن الظروف مثلما حدث مع ليف تولستوى جُرِح صدره بحرقة من الداخل . ومع ذلك فالمبالاة ليست بأن يعرفك العالم ، بل على العكس فلتُدفن فى قبو حتى لا يقدِّر الله ويعرف العالم قدر أدبائنا الروس ، والروس السوفيت . لقـد تكشّف الآن أن راديشف كان يكتب شيئا مـا مهما فى الفتـرة الأخيرة من حياته ، وكان يعمل على إخفائه فى عمق وتبصر ، على نحو عميق ، حتى إننا الآن لا نجد ولا نعرف ما أخفاه . وقد كتب على نحو فكهٍ الفصل العاشر من (يفجينى أونيجين) مستخدماً الشفرة ، وهو أمر يعرفه الجميع . أمـا تشادايف فالقلة هى التى تعرف كيف كان ينشغل بالكتابة السرّية . لقد كان يوزع صفحات مخطوطتـه فى الكتب المختلفة فى مكتبتـه الكبيرة »[٩] .

ـ ٣ ـ

مـا الاختيارات التى طـرحت نفسها أمـام الأدباء الـروس السوفيت فى ظروف المنهج الأدبى المقرون برقابةٍ مشددة ؟

٣/١

ويصدد انصياع الكتابة لإطـار المنهج ، يمكن التمييـز بين أدباء توافقت رؤاهم « وحزبية » الأدب ، وتمكنوا من تكييف مذهـب الواقعية الاشتراكية للموهبة الأدبية الكبيرة ، وشيدوا أعمـالا فنية لها مكانتهـا ، منهـا روايـة « الـدون الهادىء » (١٨٢٨ ـ ١٨٤٠) التى حصل بها شولوخوف Sholokhov على جائزة نوبـل . وثمة أدبـاء كتبوا فى إطـار منهج الـواقعية الاشتراكية بآليةٍ ، أدت إلى ظهـور مؤلفاتٍ تقلّد النمـاذج القدوة على النحو الذى كانت تشيّد به الأيقونـات فى القرون الوسطى ، حيث ينقـل الأديب عن النماذج لا « الكـاركتر » وحدها ، بل يكرر النموذج فى الحبكة والأفكار إلى حد إعادة بعض الكليشهات اللغوية[١٠] .

وهكذا اختفت من كثير من المؤلفات الأدبية فى تلك الفترة مشـاهدُ « وصف القتـل ، والـوصف المسهب لـلأمـراض ، ومـلايـين الحـالات مـن المـوت المـرعب والجـوع وآلام الواقع »[١١] .

٣/٢

أمّا خروج الكتابة عن إطار المنهج ، فقد كان يتعين على الأديب فى هـذه الحـالـة « إمـا الصمت الـطويـل الإجبارى أو الاختيارى ، أو عدم الصمت الذى كان يعنى حينئذ السام، ايـزدات ، أو (النشر الـذاتى) حيث النتائج المتنوعة ، من السجن فى معسكـر أ . مـارتشينكـو إلى الفصـل من اتحـاد الأدباء »[١٢] .

وإزاء الضغوط وحملات الاعتقـالات التى واجهت الأدباء بدأت عام ١٩٣٦ هجرة الأدباء والمثقفين الروس إلى الخارج وتعاقبت جماعات الهجرة حتى فترة الستينيات .

٣/٣

أمّا البحث عن وسائل ملتوية للكتابة ، فقد وجد البعض هذه الوسيلة فى لغة « إيسوب » التى تعد تقليداً قديماً للكتابة الأدبية اعتمد عليه بعض الأدباء الروس فى القرن الماضى . وتمثل هذا التقليد فى الكتابة بالاعتماد على نظام الشفرة واللجوء إلى الرمز والتعتيم والتلميح وسيلة للتواصل بين الأديب والمجتمع . لقد صارت لغة « إيسوب » اسماً اصطلاحياً لهذا الشكل من الكتابة الأدبية التى يُعرِّفها المعجم الموسوعى الروسى على النحو التالى :

لغة « إيسوب » وسيلة مجازية للتعبير عن الأفكار بمساعدة الإيماءات والإشارات والاستعارات وخلافه . وقد أخذت تسميتها عن اسم كاتب الأمثولات الإغريقى « إيسوب » . وقد لجأ إليها الأدباء فى الأدب الروسى والكتابات الاجتماعية نظراً لاعتبارات الرقابة (دبرولوبوف ، سالتيكوف ، شيدرين وغيرهم)[١٣] .

وقد صارت لغة « إيسوب » فيما بعد ، فى الفترة السوفيتية، حلاً لبعض الأدباء للخروج من مأزق المنهج الفنى المفروض فاتجه إليها أدباء مختلفون يمثلون اتجاهات أدبية متنوعة . كذلك صارت لغة « إيسوب » لغة مسرحية لعروض أشهر مسرح فى موسكو فى العقود الثلاثة الأخيرة « ناتاجانكى » . وكانت سبباً فى ذيوع صيت هذا المسرح الذى كان المشاهد الروسى ينتظر شهوراً للحصول على تذكرة دخول إليه ليتلقى إشارات التشفير المرسلة من على خشبة المسرح عبر نصوص أدبية تاريخية معروفة أمكن من خلالها الإسقاط من التاريخ إلى الحاضر . وهكذا صارت لغة « إيسوب » أسلوباً للكتابة عند بعض الأدباء المعروفين مثل بولجاكوف Bulgakov ، بلاتونوف Platonov ، تينيانوف Tinyannov ، تريفونوف Trifonov وغيرهم .

ـ ٤ ـ

استقبل ميخائيل بولجاكوف ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ بعد مرور عام على تخرجه من كلية الطب والالتحاق بالعمل طبيباً فى الصليب الأحمر فى جبهة القتال عام ١٩١٦ ثم فى إحدى المستشفيات العسكرية .

ولم يجد بولجاكوف نفسه فى صف الثورة البلشفية ، ومع ذلك لم يهاجر من روسيا ، فقد نشأ فى أسرة أستاذ تاريخ الفلسفة فى أكاديمية كييف الدينية ، وكان « بكل تكوين تربيته ينتمى إلى الطبقات الليبرالية الديمقراطية للمثقفين الروس القدامى ـ وقد قرر مثل الكثيرين من دائرته أن يشاطر شعبه مصيره وأن يشارك فى بناء الثورة الجديدة »[١٤]. إنّ ميخائيل بولجاكوف أديب متعدد الاهتمامات-فقد كتب القصة ، والرواية ، والمسرحية ، والسيناريو . لكنه وجّه اهتمامه الأكبر نحو المسرح الذى هجر من أجله مهنة الطب وأولاه كبير عنايته واهتمامه ، فصار فنان المسرح بالمعنى الشامل للكلمة ، بعد أن كتب العديد من المسرحيات مثل : (أيام آل تروبين) ، (شقة زويا) ، (حواء وآدم) ، (الهروب) ، (الجزيرة الأرجوانية) ، (موليير) (بوشكين) ، وغيرها . كما قام بالإعداد المسرحى لبعض الأعمال الروائية المشهورة مثل رواية (الأرواح الميتة) لجوجول و (الحرب والسلام) لتولستوى .

وكتب بولجاكوف عن نشاطه المسرحى فى إحدى بطاقات التعارف الشخصية مفسرا : « قمتُ بتأليف أول مسرحية عام ١٩٢٠ فى مدينة فلاديكاز ، وكنت أعمل محاضراً فى مسرح المدينة ، ومثلت على خشبة المسرح ، وشاركت فى إنشاء كلية للمسرح ومعهداً محليا للفن »[١٥] . ويُعد مسرحه امتدادا لتقاليد المسرح الروسى الكلاسيكى ، فهو مسرح يتميز « بالمهارة فى إدراج الديالوج ، والإيجاز الفريد فى الوصف ، وتصويرية الموقف . وأبطال مسرحياته المؤلفة،والأعمال التى أعدها للمسرح تتجلى لا فى وضع الحديث الساكن ، أو الوصف التحليلى ، بل فى الحدث الذى يتطوّر حتمياً ـ عبر التعقيد ؛ عبر تراجيديا أو كوميديا الكشف ـ فى اتجاه نهايته المنطقية » . وبهذه السمات كان بولجاكوف الكاتب المسرحى قريباً من معلمه الأعظم : نيكولاى جوجول »[١٦] .

ولم تعرض معظم مسرحيات بولجاكوف فى حياته ، برغم أن مسرحه نال اهتماماً كبيراً خارج وطنه ـ خاصةً ـ فى الفترة الأخيرة التى أصبح فيها واحداً من أهم الكتاب المسرحيين الروس فى عروض المسارح العالمية فى كثير من دول آسيا وأوروبا . وقد كتب ـ فضلا عن ذلك ـ كثيرا من الأعمال

القصصية والروائية التى كُتِب بعضها بلغة « إيسوب » ومن أهم هذه الأعمال : (الجزيرة الأرجوانية) ، و (قلب الكلب) ، و (بيضات قدرية) ، (والمعلم ومارجرتيا) .

- ٥ -

وسأتوقف الآن عند أهم أعمال بولجاكوف التى كتبت بلغة « إيسوب » وهى رواية (المعلم ومارجريتا) .

بدأ بولجاكوف كتابة رواية (المعلم ومارجريتا) عام (١٩٢٨ - ١٩٢٩) واستغرق وقت كتابتها إثنى عشر عاماً (١٩٢٩ - ١٩٤٠) . وكان قد أحرق أول مسودة للرواية عام ١٩٣٠ فى لحظة يأس ، ثم أعاد من جديدٍ كتابتها .

ولم تشاهد الرواية النور فى حياة مؤلفها ، إذ نشرت بعد وفاته بحوالى ربع قرن ، أى فى عام ١٩٦٦ - ١٩٦٧، فى حلقاتٍ بشكل مختصر فى مجلة « موسكو » . وسرعان ما اجتذبت الرواية الأنظار إليها ، وظهرت لها ترجمات عديدة بلغات الشرق والغرب وأعدت للعرض المسرحى فى العديد من مسارح العالم .[١٧]

وتتكون الرواية من اثنين وثلاثين فصلاً يحمل كل منها عنوانا مستقلاً ، ثم خاتمة .

وتبدو الرواية مقسّمة إلى قسمين : القسم الأكبر من فصولها يرتبط بالواقع ، والقسم الثانى - وهو أربعة فصول - يرتبط بالماضى التاريخى ؛ بفترة ظهور السيد المسيح على وجه التحديد . وهذه الفصول التاريخيه لا تدرج فى تعاقب فى الرواية بل تتخلل الفصول المرتبطة بالواقع .

ويفصل بين أحداث الفصول التاريخية والفصول الواقعية حوالى ألفين من الأعوام ، ويربط بين التاريخ القديم والواقع المعاصر « فولاند » (الشيطان) الذى يظل حاضراً فى الماضى والحاضر معا ، وشخصية « المعلم » (الفنان) الذى يكتب الرواية التاريخية عن محاكمة السيد المسيح . فالرواية التاريخية هى رواية داخل الرواية .

تنطلق حركة الأحداث من الواقع فى مدينة موسكو « ذات ربيع فى ساعة أصيل قائظ لا مثيل له »[١٨] . ومن حوار الشاعر مع مرافقه رئيس أكبر رابطة أدبية « ماسوليت » نفهم فى بداية الرواية أنّ الزمن الروائى هو فترة ما بعد ثورة أكتوبر (الجدال حول موضوعات الدين ، الحديث عن الكوسموبول ، وخلافه) .

١ / ٥

هناك أكثر من خط مضمونى فى الرواية . الخطُّ الرّئيسى يرتبط بشخصية الفنان « المعلم » ، الذى يطرح بولجاكوف من خلاله موضوع « الفنان والمجتمع » وهو موضوع استحوذ على اهتمام بولجاكوف فى أكثر من مؤّلف خاصة فى مسرحياته التى كتبها فى الثلاثينيات، مثل مسرحيتى (موليير) و(بوشكين) . إن « الفنان والمجتمع » وجه من وجوه قضية « المثقف والثورة » وهى القضية التى اهتم الأدب الروسى بتصويرها فى الفترة السوفيتية المبكرة . أين يقف المثقف من أحداث ثورة أكتوبر ؟ هذا الموضوع تطرحه رواية جوركى الملحمية (حياة كليم سامجين) ورواية الكسى تولستوى (مسيرة الآلام) وغيرهما من الأعمال المهمة فى الأدب الروسى بعد الثورة . لكن المثقف الفنان ى رواية بولجاكوف ليس بطلاً مثالياً يصل إلى حقيقة الثورة ، بل مثقف يعيش اهتزازاتٍ نفسية عميقةً ، إنه نموذج لأولئك المثقفين الذين استقبلوا ثورة أكتوبر بالشكوك وعدم الترحاب .

وفى وقت كتابة رواية (المعلم ومارجريتا) كتب بولجاكوف : « حالتى صعبة . أشعر بالسوء ، وتلازمنى فكرة ارتباط الحياة الأدبية بالهلاك . ويثمر المستقبل الذى يلوح بلا أمل أفكاراً سوداء بداخلى »[١٩] .

لقد أودع بولجاكوف هذه المشاعر شخصية الفنان « المعلم » فى روايته ، وهى الشخصية التى تعكس ملامح من السيرة الذاتية والأدبية له[٢٠] .

إنّ الفنان فى رواية بولجاكوف تعتصره مشاعر اليأس والإحباط ولذلك نسمعه يقول : « لم تعد عندى أية أحلام ، ولا إلهام ، ما مِنْ شىءٍ حولى يثير اهتمامى سواها

[مارجريتا] . لقد حطمونى . أشعر بالملل ، وأريد أن أفرّ إلى قبو »[٢١] . الفنان فى الرواية يؤمن برسالته فى المجتمع ، لكنه لا يستطيع أن يرى نتائج عمله ، لأنّ مؤلفاته لا يُسمح بنشرها ، والنقاد يهاجمونه دون حق . ويصف بولجاكوف فى روايته حملة النقد العنيفة التى سُلطت على أعماله ، تلك الكتابات التى كان « يُستشعر فى كل سطر منها بشىء ما مزيف جدا وغير واثق برغم النغمة التى تبدو واثقة مهيبة ، فمؤلفو هذه الكتابات لا يقولون ذلك الذى يريدون قوله وهذا بالذات هو مدعاة الغيظ »[٢٢] حملةُ الحصارِ حول الفنان تصل به ـ كما يصفها بولجاكوف ـ إلى حد « المرض النفسى » ومحاولة حرق مخطوطة الرواية التى رُفض نشرها ، لكن « المخطوطة لم تحترق » ، فقد أسرعت « مارجريتا » لإنقاذها ، وأعاد كتابتها من جديد لأنّه كان يحفظها عن ظهر قلب فقد خرجت من قلب معاناته . صوَّر بولجاكوف من خلال شخصية الفنان « المعلم » جانباً من تأملاته فى المؤسسة الأدبية فى عصره ، تلك المؤسسة التى يرمز إليها ببيت الأدباء « ماسوليت » الكائن « فى بيت جريبايدف » فى موسكو ، حيث يوجد « أفضل مطعم وأفخمه فى مدينة موسكو » وتُقدِّم أشهى الأطعمة مقابل ثمن زهيد ، ويستطيع المحظوظون الحصول على فرصة للاستجمام فى أجمل « الداتشات » (الاستراحات) التابعة للماسوليت » .

إنّ « أى زائر ، بالطبع ، ما لم يكن أحمق ، سيفهم فى الحال العيشة الرغدة التى يحياها أعضاء « ماسوليت » المحظوظين ، وسيبدأ الحسد الأسود للتو فى اعتصاره ، وسيسارع إلى السماء مترجيها باللوم المُرِّ لأنّها لم تمنحه عند ميلاده موهبة أدبية ، فبدونها ، بالطبع ، ما كان من الممكن الحلم بالحصول على بطاقة عضوية « ماسوليت » ، البطاقة البنية اللون المصنوعة من الجلد المعطر الثمين ، وذات الكينار الذهبى العريض ، المعروفة لموسكو كلها »[٢٣] . ولكن هل كل من يحصل على بطاقة عضوية « ماسوليت » هو موهبة أدبية حقيقية ؟

إنّ أحد هؤلاء المحظوظين يكتب أشعاراً « رديئة هزيلة » تفتقد إلى الصدق قائلا إنه « لا يصدق شيئا مما يكتبه »[٢٤]

إنّ المؤسسة الأدبية إذن لا تأخذ بيد المواهب الأدبية بل قد « تشوهها » ، وتؤذيها كما حدث مع الفنان « المعلم » أحد ضحايا هذه المؤسسة . الشخصُ الوحيد الذى شجعه على الاستمرار كان « مارجريتا » ، فقد كانت هى التى « بشّرته بالمجد وكانت تحثه ، ثم صارت تناديه بالمعلم » [٢٥] .

٥/٢

تحمل صورة « مارجريتا » ملامح من السيرة الذاتية « لمارينا » زوجة بولجاكوف الأخيرة ، التى وقفت بجانبه فى السنوات الصعبة من عمره حين اشتد عليه المرض والحصار ، وكان لها فضل الحفاظ على مخطوطات مؤلفاته من الضياع .

وهناك الكثير من الظلال والألوان والتداعيات فى الرواية تلتقى جميعها عند « مارجريتا » : الصورة الشعرية للمرأة المُحبة والمحبوبة ؛ رمز « الحب الصادق الحقيقى الخالد » كما يصفها بولجاكوف ، وتجسيد الحلم والاستمرار فى الحياة . لقد كانت « مارجريتا » للفنان الشخص الوحيد الذى « أدخل إلى قلبه السرور » فى وقت ضاع منه كلّ شىء .

« مارجريتا » فى الرواية شخصية ، « مختارة » يتكشف لها عالم ما وراء الطبيعة ، وتكتسب صفات الكائن الفانتازى ، وتتمكن من الطيران والتحليق فوق موسكو ، لتكون الأداة التى يقتص المعلم بها من أعدائه ، وعلى رأسهم الناقد « لاتونسكى » الذى تهبط مارجريتا على شقته وتغرقها وتتلف محتوياتها .

« مارجريتا » مستعدة للتضحية بالروح من أجل إنقاذ الشخص الذى أحبته ، وهى لهذا توافق على عقد صفقة مع « فولاند » الشيطان .

٥/٣

إذن مَنْ أنتَ فى النهاية . أنا جزء من تلك القوة
التى تريد الشر أبدا وتصنع الخير أبداً » .

« فاوست » جوته

بهذا التصدير يستهل بولجاكوف الفصل الأول من روايته لينبه إلى الصلة بين صورة الشيطان « فولاند فى روايته ، والشيطان « ميفستوفيل » فى تراجيديا جوته (فاوست) حيث

يبرز الشيطان ممثلاً قوة الشر التى تحدث التوازن والتعادل بين ثنائية الخير/الشر .

و« الشيطان » من الموتيفات المحببة فى مؤلفات بولجاكوف . وهو هنا يقدم صورة جديدة له بالمقارنة بالصور التى رسمها من قبل بوشكين ، وليرمونتوف ، وجوجول ، ودستويفسكى وغيرهم من الأدباء الكلاسيكيين . بيد أن « فولاند » الشيطان فى رواية (المعلم ومارجريتا) لا يبرز فى صورة « الواشى » . ولا يلوح تجسيدا لروح « الشك » و « التمرد » بل يتبدى مثالا للمبالغة الساخرة الفانتازية ، فهو الإدارة التى تتعقب الشر وتفضحه فى الواقع متجسدا فى هيئة الإنسان ومشاركاً فى أحداث الواقع .

ويرتدى فولاند ملابس عصرية « جاكت وقبعة وحذاءً يلمع » وله ملامح غريبة بعض الشىء ، « شاربه يشبه ريشة الدجاجة وعيناه صغيرتان » ، وهو يتمثل فى شخصيات مختلفة (بروفسور ، مترجم ، فنان ، إلخ . . . . .) لكن حقيقة « فولاند » مجهولة للمحيطين به ، فلا يعرف هذه الحقيقة سوى اثنين فقط : المعلم ومارجريتا . « إنَّه شيطان من طراز فريد : خفيف الظل ، مضحك ، يتعاطف مع الخيرين ، ويتعقب الأشرار والمفسدين من خلال حيل « فولاند » وحاشيته وحركة لقص. وتتكشف أمام القارىء نماذج من الشخصيات المعيبة التى أفرزها الواقع ما بعد ثورة أكتوبر الاشتراكية . أما زيارة « فولاند » « للشقة السيئة » التى كان يسكنها رئيس رابطة الأدباء فتكشف عن حوادث « لا تفسير لها » حدثت فى الشقة : « ذات مرة فى يوم من أيام العطلة ، ظهر فى الشقة شرطى واستدعى أحد الساكنين عند المدخل (ضاع اسم عائلته) وأبلغه أنه مطلوب إلى قسم الشرطة للتوقيع على شىء ما . وأمَر الساكن انفيسا التى تعمل منذ مدة خادمة وفيَّة لدى آنا فرانتسنينا بأن تبلغ من يتصل به هاتفياً بأنه سيعود بعد عشر دقائق . وذهب الساكن مع الشرطى المهذب الذى كان يرتدى قفازاتٍ بيضاء ، لكنه لم يعد بعد عشر دقائق ، ولم يعد أبدا . والأعجب من كلّ شىء أنّ الشرطى،على ما يبدو ، قد اختفى معه »[٢٦] . هذه القصة تكشف عن أحد أساليب الاعتقالات المنتشرة فى تلك الفترة حين كانت الوشاية وحدها تكفى للزّج بإنسان برىء إلى السجن أو المعتقل بلا محاكمة . زيارة « فولاند » للشقة السيئة تكشف أيضاً عن مسئول الإسكان المرتشى الذى يتفق مع « فولاند » (متمثلا فى شخص مترجم) على صفقة مريبة لتأجير الشقة مقابل الحصول على رشوة .

وهكذا تكشف حركة « فولاند » وحاشيته فى الواقع عن صورٍ متعددةٍ للفساد والمفسدين ؛ مثل الإتجار فى العملات الأجنبية أو فساد مسئول مطعم بيت الأدباء « ماسوليت » الذى يختلس السمك من حصة تموين المطعم ، وتلاعب عاملات وعمال المطاعم والمحال بالبضائع ، وقد تمكن أحد هؤلاء العمال منّ ادخار « مئتين وتسعة وأربعين ألفاً من الروبلات فى خمسة صناديق للتوفير . وفى المنزل الذى يقع تحت الأرض كان يحتفظ بمئتى قطعة من العشرات الذهبية »[٢٧] كما أنّ جولات « فولاند » وحاشيته تشمل إدارة مسرح « الفاريتى » حيث يقيم الفنان « فولاند » حفلة « السحر الأسود » كاشفاً عن الفساد فى إدارة المسرح من خلال المسئولين عنه ، وغيرها من صور الفساد الذى أخذ ينتشر فى المجتمع السوفيتى بعد الثورة وهو الفساد الذى ترك بلا مواجهة أو مكاشفة أو نقد ، إلى أن استشرى فى المجتمع ، وتحول إلى مرضٍ فتاك قصم الشجرة العملاقة من داخلها . إن « فولاند » لا يكتفى بفضح المفسدين ، بل يقوم أحيانا بالإبلاغ عنهم ، أو القصاص منهم،مثلما حدث مع بيت الأدباء (رمز معاناة المعلم) الذى يتم حرقه بواسطة حاشية « فولاند » . وهكذا لا يشارك « فولاند » لا فى الأحداث الواقعية فحسب ، بل يحضر شاهدا فى الماضى التاريخى .

- ٦ -

أما الرواية التاريخية التى يكتبها « المعلم » فى رواية (المعلم ومارجريتا) فهى تستلهم عن الإنجيل قصة مثول السيد المسيح للمحاكمة أمام الوالى الرومانى بيلاطس النبطى

ما المصدر الذى استقى عنه بولجاكوف قصة المحاكمة ؟

الإنجيل هو أحد المصادر الأساسية ، وقد درسه بولجاكوف وهو تلميذ فى المدرسة الثانوية فى كيِ ف[٢٨] .

وكيف برزت الصورة الفنية لمحاكمة السيد المسيح بالمقارنة بالمصدر ؟

لقد رجعت إلى النسخة العربية للإنجيل فوجدت التفاصيل الأساسية للصورة الفنية عند بولجاكوف تقترب بشكل كبير من تفاصيل قصة المحاكمة كما وردت فى الإنجيل : تلميذ السيد المسيح الخائن يهوذا ، يتآمر مع اليهود على تسليم المسيح ، اليهود يتهمون المسيح بالتآمر على هدم هيكل أورشليم ، ثم يساق المسيح مقيدا إلى الوالى الرومانى « بيلاطس » النبطى للحصول على مصادقة قانونية بصلبه . الوالى الرومانى يعرف ببطلان الاتهامات الموجهة إلى المسيح ، لكنه يخاف إطلاق سراحه خشيةً على منصبه ، وكى لا يتُهم بخيانة القيصر . وبعد محاولة منه لإنقاذ المسيح يصادق على المحاكمة[٢٩] .

وتبرز الصورة الفنية لمحاكمة المسيح فى رواية (المعلم ومارجريتا) على خلفية الملامح المميزة للمكان التاريخى : شمس أورشليم الحارقة ، أشجار النخيل العملاقة ، بوابات أورشليم ، قصرُ الوالى الرومانى الفاخر . . . إلخ . وقد اهتم بولجاكوف فى قصته التاريخية عن السيد المسيح بإبراز رسالته ودعوته إلى المحبة والسلام ، وتصوير السماحة التى كان يتحلى بها مع جلاّديه . والأهم معاناة المسيح البرىء الذى يحكم عليه بالصلب بلا ذنب ، دون أن يحاول أحدٌ إنقاذه . وعلى عكس القصة الإنجيلية ، يظل شعور الذنب والندم ملازما بيلاطس النبطى بعد المصادقة على الحكم بصلب المسيح . ويرمز المؤلف إلى ذنب المسيح الذى يظل الوالى أسيراً له فى الرواية عبر « بركة الدماء » ، و« الآلام الجهنمية » التى تلازم الوالى الذى يظهر دوما « فى رداء أبيض له بطانة حمراء بلون الدم » .

- ٧ -

برغم وجود ما يقرب من ألفين من الأعوام تفصل بين الزمن التاريخى لقصة محاكمة السيد المسيح والزمن الحاضر المعاصر - الذى تتناوله الفصول الواقعية فى رواية (المعلم ومارجريتا) فإنّ الفصول التاريخية لا تبدو فى تعارض مع الفصول الواقعية داخل البناء المركب للرواية التى تعتمد على تعدد الأصوات بالتوازى .

والتوازيات أحد عناصر البناء الفنى لرواية (المعلم ومارجريتا) وهى توازيات تخدم الإسقاط من الماضى على الحاضر : السيد المسيح/الفنان « صاحب الرسالة ، الوحيد ، المعذب بسبب عدم فهم المحيطين به ، المطارد والمُدان بلا ذنب اقترفه ، المحكوم عليه بالموت ظلماً دون أن يهب أحدٌ لإنقاذه » .

ويتخلى بولجاكوف عن حيطته ويلمح لنا بسرِّ هذا التوازى حين يصف حلم بيلاطس النبطى فى الفصل التاريخى (رقم ٢٦ - الدفن) وهو يرى نفسه فى المنام مستعدا للتضحية بكل شىء « لكى ينقذ من الإعدام الحالم المجنون الطبيب غير المذنب فى شىء »[٣٠] .

ومع تغير لقطات الماضى والحاضر فى الرواية يتغير تبعا لذلك الأسلوب والإيقاع والصور ، فتسقط فى الفصول التاريخية اللهجةُ الهجائية المميزة للفصول الواقعية ، ويحل محلها الحوار الرصين المتسق مع وقار اللحظة التاريخية ، وتُدْرَجُ التفاصيل فى إيجاز واقتصاد شديد .

أمّا الفصول الواقعية فتتميز باللهجة الهجائية الناصعة والإيقاع السريع للحدث الذى يتطور فى رقعة زمانية محدودة لا تسمح ببسط الشخصية فى كل أبعادها .

حركة الأحداث فى الفصول الواقعية تتميز بالديناميكية والتوتر ، ويلعب تدخل عناصر الفانتازيا فى أحداث الواقع دورا كبيرا فى خلق هذا التوتر .

- ٨ -

الحركة الفانتازية البراقة تمثل نقاط ارتكاز أساسية فى البناء الفنى لرواية (المعلم وما رجريتا) . أمّا اللجوء إلى عناصر الفانتازيا المتمثلة فى القوى الغيبية والعجيب والغريب فى الوصف والأحداث فقد استدعته ظروف الوقت الذى كتبت فيه الرواية فى الثلاثينيات من القرن الحالى .

وعناصر الفانتازيا - هنا - هى البديل الحديث لعالم الحيوان والطير المجازى الذى شيده « إيسوب » فى أمثولاته للتعبير عن الواقع .

إن الفانتازيا فى الرواية ليست حلية شكلية بل وسيلة فنية للتمويه على الخط الناقد للواقع ، فى وقتٍ كان من الصعب التعرض بالنقد للواقع فى الكتاب الأدبى ، ولتشييد أسلوب المبالغة الساخرة والهجاء « الواقعى فى قسوة ،المحدد ،والموثوق

به تاريخيا ونفسيا »[٣١] . الفانتازيا فى (المعلم ومارجريتا) حيلة سردية تعتمد على إمكانيات الفانتازيا فى تشييد صورة تتأرجح « بين التصديق أو عدم التصديق »[٣٢] . إنها تلك الفانتازيا التى لا تبقى فى مجالها الطبيعى ، بل « تُدْرَج فى تماسٍ مع عالمنا الداخلى »[٣٣] . ولقد مكّنت الفانتازيا من تشييد جو الغموض الذى كان يسعى إليه المؤلف ،وتركت الفصول الأولى من الرواية عند القراءات الأولى لدى أصدقاء بولجاكوف انطباعا بالغموض الذى أثارته بالذات شخصية « فولاند » وهى الوحدة الفانتازية الرئيسية فى الرواية « وقد بعثت لدى المستمعين رغبةً فى فهم ماذا يعنى هذا ؟ وقد استشعر المؤلف هذا الغموض وسار لملاقاته»[٣٤]. وخلافا لـ« فولاند » هناك العديد من الوحدات الفانتازية الأخرى فى الرواية ، بعضها كان يظهر ضمن حاشية « فولاند » ويتجسد فى صورة إنسان ، وبعضها يظهر على شكل طائر أو حيوان ، مثل القط الأسود الكبير الذى يظهر أحيانا ضمن حاشية « فولاند » وهو « يتكلم بلسان روسى فصيح » ؛ هذا القط يملك قوةً خارقةً تجعله صعب المنال بالنسبة للإنسان ، ويستطيع أن يلحق به الأذى . وخلافا للقط الأسود هناك كلب ضخم شكله غريب ، والخنزير الذى تمتطيه مارجريتا والأحصنه السوداء الطائرة التى ترحل بها هى والمعلم وطيور كبيرة سوداء ، و« أفعى سوداء » لديها قوة خارقة ، وغيرها .

الوحدات الفانتازية المشار إليها تقوم بوظائف سردية مختلفة فى الفصول المرتبطة بالواقع . بعض هذه الوحدات الفانتازية لها بدايات فى القصص الشعبى السلافى الذى أخذ عنه القصص الروسى ، فالقط والخنزير ـ مثلا ـ فى هذه القصص تتقمصه قوة غيبية شريرة[٣٥] . أمّا الأفعى السوداء التى تملك قوة خارقة فنجدها فى « العهد الجديد » مرادفا للشيطان[٣٦] .
وإلى جانب الوحدات الفانتازية المركّبة التى تتمثل فى القوى الغيبية ، وتقوم بوظيفة سردية،هناك أشكال أبسط من الفانتازيا ، تساهم فى تشييد أسلوب السخرية والفكاهة المميّز للرواية . من هذه الأشكال مثلا اختفاء رأس « برليوز » رئيس رابطة الأدباء « ماسوليت » الميت . وهذا الشكل من الفانتازيا المتمثل فى انفصال جزء من الجسد عن صاحبه ، نجده عند أدباء سابقين لبولجاكوف مثل جوجول فى قصته الشهيرة (الأنف) .

وتتمثل الفانتازيا كذلك فى الشكل « الغريب » للرواية المقسَّمة إلى فصولٍ مستقلة يتجاور فيها القديم والمعاصر . وفى بعض الألقاب « الغريبة » التى تتضمن معانى إيحائية (الشاعر مثلا يلقب « بمَنْ لأدار له ») . وأيضا فى الاعتماد على الأحلام الفانتازية التى تشيّدُ فى الرواية « خُطةً ثانية » موازية « حياةً بالمقلوب » للواقع .[٣٧] .

هذه الأحلام فى الرواية كثيرة منها حلم « بيناطليس » بلقاء المسيح بعد المصادقة على الحكم بصلبه ، وحلم « مارجريتا » « برؤ ية المعلم » وهى بعيدة عنه ، وغيرها .

وتجد مشاكل الواقع غير المحلولة حلا فى عالم الفازنتازيا البّراق الذى تنقل شخصيات الواقع المختارة فى الفصول الأخيرة إليه بعد أن تكتسب صفات القوة الغيبية (مارجريتا والمعلم) وعَبْرَ التعميمات الفانتازية تعطى حلولا طوباوية للمشاكل الواقعية : بيناطليس والمسيح يلتقيان ، المعلم ومارجريتا تجمعهما « سكينة أبدية » تلك السكينة التى افتقدها الفنان فى حياته فباتت مطمحه الوحيد فى الحياة[٣٨] .

- ٩ -

وكما أشرنا آنفا ـ فإنّ رواية (المعلم ومارجريتا) لم تنشر إلاّ فى الستينيات ، وقد « أحدث نشر الرواية هزة لعشرات السنين ، وحددت فكر بضعة أجيال »[٣٩] .

وقد تمخضت فترة الستينيات عن ظهور المعارضة السياسية فى أعقاب فترة حكم ستالين وهجرة عدد كبير من المثقفين الروس إلى الخارج واتجاه البعض إلى « سام ايزدات » (النشر الذاتى) و « تام ايزدات » (النشر هناك) .

وفى هذه الفترة تم إصدار جزء من التراث الدرامى لبولجاكوف وبعض المؤلفات الأدبية المحظورة من قبل ، والتى تمكنت من الإفلات من الرقابة . وظهرت فى أدب هذه الفترة موضوعات وصور كانت قد اختفت من أدب العقود السابقة ، منها صورة الفلاح أحد الموضوعات المحببة عند الأدباء

الكلاسيكيين والتى توارت فى أدب العشرينيات والثلاثينيات بعد أن اضطر الفلاح فى ذلك الوقت إلى هجرة قريته والانضمام إلى « كتائب الكادحين » للمشاركة فى بناء صرح الصناعة ، وتوارت معه خلف « الآلة » قريته وأعرافه .

ومع عودة صورة الفلاح والقرية إلى الأدب الروسى تبلور فى « نثر القرية » خط ناقد يصور مأساة اقتلاع الفلاح عن الجذور والحالة التى آلت إليها القرية ، ويعبّر عن الحنين : إلى عالم القرية بوصفه رمزاً للأصالة الروسية الحقة .

أين الفردوس ؟ سؤال حائر راود المثقفين الروس الذين بدأت تتملكهم مشاعر اليأس من إمكانية تحقيق الفردوس فى الأرض بعد أن تبددت أحلام المساواة والعدالة والحرية والأخوة . هذا السؤال الحائر تنسمته بعض الكتابات التى ظهرت فى الستينيات والسبعينيات والتى صوّرت الإنسان ضحية المجتمع والنظام وحملت فى طياتها يوتوبيا مقابلة لتلك اليوتوبيا التى قدمها أدب العشرينيات والثلاثينيات، التى جسدت الحلم الاشتراكى .

وقد ظهرت اليوتوبيا المقابلة فى مؤلفات بلاتونوف Plato-nov ، وجروسمان Grossman ، وتريفونوف Trifonov وغيرهم .

إنّ هذه المؤلفات وغيرها من كتابات لغة « إيسوب » وأعمال باستّرناك Pasternak وسولجينتسين التى صودرت ومنعت من النشر وتسرب بعضها عن طريق الـ سام ايزدات » كان لها دور فى إعادة تشكيل وعى الستينيات والسبعينيات ، فقد تطرقت إلى مشاكل الواقع وآلامه التى باتت بعيدة عن أنظار غيرهم من الأدباء فى غمرة الحماس للثورة العالمية والصراع الطبقى وعبودية ستالين ، وتميزت بالصدق فى تصوير الواقع بكل أبعاده والإنسان فى علاقته المركبة والمعقدة بهذا الواقع .

لقد كفل الصدق الفنى لهذه المؤلفات ميلاداً جديداً تعيشه الآن ، فقد عادت بقوة إلى الحياة الثقافية الروسية مؤلفات بولجاكوف وباسترناك ، وسولجينتسين ، ومانديلشتام ، واخماتوفا ، وبلاتونوف وغيرهم،وأصبحت تتبوأ الآن مركز الصدارة فى الواقع الأدبى ، بعد أن شاهد فيها البعض استشرافا لزلزال الأحداث الأخير :

« البيرسترويكا خرجت من أفكار الستينيات مثلما خرج الأدب كله من معطف جوجول ، وهى لم تخرج فقط ، بل ثمت من الملابس التى ضاقت بها »[٤٠] .

- ١٠ -

مؤلفات لغة « إيسوب » وغيرها من الأعمال التى اخترقت حاجز الرقابة فى فترة ما قبل البيرسترويكا بدت للبعض بمثابة « قبس نور » كان له فضل « إنقاذ بضعة أجيال من الوحشة الروحية ومنحها جرعة من الحرية»[٤١] لغة « إيسوب » لم تعد تلزم بوصفها وسيلة للتحايل على ظروف الحظر والرقابة،فقد تهاوى الدور المركزى لاتحاد الأدباء والاتحادات المنبثقة عنه ، وانسحب مذهب الواقعية الاشتراكية من مركز الحياة الأدبية والثقافية ، وتراجعت معه مفاهيم « التيار الأدبى الواحد » و« الأهداف الواحدة». يوجد الآن أمام الأدباء « براح » يسمح بحرية اختيار المنهج الفنى والتعبير عن الحاضر والماضى دون خوف من الرقابة ، والتجريب الذى منع فى الثلاثينيات بسلطة القرار .

هناك بعض المتغيرات فى الصورة الأدبية العامة منها إعادة الاعتبار إلى شخصيات أدبية كانت منفية من الحياة الثقافية من قبل ، والسماح بنشر أعمال الأدباء المنشقين وغيرها من الأعمال المحظور نشرها . وعادت إلى الحياة الثقافية آلاف الكتب التى اختفت عن أنظار القراء فى الفترة السوفييتية ، بعض هذه الكتب كان قد سحب من المكتبات رغم أنه بعيد تماما عن السياسة،لا لشىء إلا لأن مؤلفى هذه الكتب رحلوا إلى الخارج ، فحذفت أسماؤهم من الحاضر والماضى . »[٤٢] .

وفى المقابل ، تجرى مراجعة وإعادة تقييم للكتب والمؤلفات التى صدرت فى الفترة السوفيتية ، خاصة الكتابات التى تناولت الواقعية الاشتراكية والتواريخ الأدبية السوفيتية التى تناولت بالدراسة الفترة الكلاسيكية لمراجعة المفاهيم والكليشهات اللغوية التى ارتبطت بمناهج البحث والكتابة فى الفترة السوفيتية فيما أطلق عليه البعض « تحرير الكلاسيكيين » .

كذلك طرحت عودة الأسماء المنفية إلى الحياة الأدبية وضرورة إعادة كتابة التاريخ الأدبي السوفيتي لإدراج أعمال هؤلاء الأدباء ، وإعادة تقييم الأدباء المدرجين سابقا في التاريخ الأدبي السوفيتي القديم . بشائر التقييمات الجديدة بدأت تتضح ، أكاليل الغار تنزع عن جباه الفرسان القدامى في التاريخ الأدبي السوفيتي السابق ليكلل بها الفرسان الجدد من العائدين .

هل ساهم مناخ الانفراج و« البراح » الجديد في دفع العملية الأدبية ؟

«نحن نعيش وقت الفتنة في البلاد ، وفي الثقافة ، وفي العقول »[43] . هذا الوصف للصورة العامة في فترة البيرسترويكا يعكس جو الشقاق والانقسام في جبهة الكتاب ، وهو جو يصفه البعض بأنه « الحرب العالمية الثالثة » . و« الحرب الأهلية » . لقد تحولت ساحة الأدب إلى ميدان للمعارك الساخنة التي يخوضها الكتاب الذين انصرفوا عن موضوعات الأدب وتحولوا إلى قضايا الواقع السياسي والاجتماعي بعد أن انقسموا على بعضهم البعض واختلفوا بصدد أهم قضايا الواقع : الطريق الاشتراكي الذي سلكته روسيا ، تجاوزات فترة ستالين ، المسألة القومية ، مصير « الدولة العظمى » ، مستقبل الثقافة في روسيا ، تقييم التراث الأدبي السوفيتي الذي صار البحث فيه أمرا « مضنيا معذبا » في إطار ما يطلق عليه البعض عملية « فتح الحسابات » التي كثيرا « ما تؤدي إلى اختلاط الحقيقة بالكذب والتقييم السلبي لما كان ينظر إليه في الماضي السوفيتي على أنه إيجابي »[44] .

الفترة الانتقالية الحالية التي بدأت مع البيرسترويكا ـ في رأي الكثيرين ـ « مبهمة » ، «مختلطة » ، « متقلبة » ، وهي تذكر بالفترة التي واكبت ظهور ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ . الكثير مما يحدث الآن يوازي بعض الظواهر التي ميزت فترة ظهور ثورة أكتوبر :

مناخ الفرقة في جبهة المثقفين ومنهم الكتاب ، والاختلاف حول قضايا الواقع الاجتماعي والثقافي الذي حدث في أعقاب ثورة أكتوبر ١٩١٧ يوازيان ما يحدث الآن في الواقع الأدبي .

الحماسة للثقافة البروليتارية في بداية الثورة التي وصلت بالبعض إلى درجة التطرف والمناداة بنبذ التراث الكلاسيكي وإلقاء هذا التراث « من سفينة المعاصرة » ـ كما جاء في آراء جماعتي « راب » و«براليتكولت» ـ يذكر بالآراء التي تطالب الآن بدفن « الفن الهابط » للواقعية الاشتراكية .

نغمة أعداء « الاشتراكية » السابقة توازي نغمة أعداء البيرسترويكا الحالية . محاولات تحطيم الثقافة الذاتية التي حدثت في أعقاب ثورة أكتوبر وقوى الهدم التي حطمت المساجد والكنائس والأديرة وضياع النبلاء انطلاقا من فكرة تحطيم العالم القديم لبناء الجديد توازي القوى التي يشير إليها الشاعر كونيايف ، التي تسعى جاهدة « إلى هدم المجتمع وتحلله ، القوى التي تغذي الآن انهيار وجود دولتنا القومي والثقافي »[45].

ماذا أعطى الأدب في فترة البيروسترويكا ؟

في رأي الكثيرين فإن « الجديد لم يولد بعد » ، فيما عدا « بعض الانتعاش الذي حدث مع نشر الكتب المستبعدة من قبل دخول الأدب في مرحلة العقم المزمن . ولا توجد روايات جديدة ناصعة ، ولا أسماء جديدة على لسان الجميع »[46] . لقد تراجعت الإبداعات الجديدة، وتركت الساحة للمؤلفات المحظور نشرها من قبل ولسيل الذكريات والوثائق الخاصة بالمنشقين والمعتقلين .

هذا السيل من الوثائق يثير المرارة لدى الكثيرين في هذا الوقت الحرج من التاريخ الروسي . فهل من معين (في ذلك الانسجام الداخلي الذي أشار إليه سولجينتسين) على التسامي فوق مرارة الذكريات ؟

هوامش ومراجع :

ملحوظة : نظرا لتعذر الطباعة بالروسية سأقدم ترجمة عربية للمراجع المنشورة بالروسية .

١ ـ ظهرت فى تلك الفترة كتابات تعبر عن القلق بخصوص مستقبل الثقافة فى روسيا ما بعد الثورة ، منها المقالة الهجائية التى كتبها ريميزوف بعنوان « كلمة عن الأرض الروسية » وظهرت فى نهاية عام ١٩١٧ ، ومقال زاميتين « أنا أخاف » راجع تاريخ الأدب الروسى السوفيتى ، موسكو ، ١٩٧٠ ، ص ٣١

٢ ـ لوناتشارسكى . ف . المؤلفات الكاملة فى ثمانية أجزاء ، جـ ٧ ، موسكو ، ١٩٦٧ ، ص ٢٤ .

٣ ـ عن ليبديف . أ . الرؤى الجمالية عند لوناتشارسكى ، موسكو ، ١٩٧٠ ، ص ٩٦

٤ ـ هذه المقولة وردت فى دراسة لينين المعروفة « المنظمة الحزبية والأدب الحزبى » وقد صارت هذه الدراسة نقطة انطلاق فى كتابات لوناتشارسكى وغيره من النقاد الماركسيين . انظر المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

٥ ـ لوناتشارسكى ، المؤلفات الكاملة ، جـ ٧ مرجع سابق ، ص ٢٣٨ .

٦ ـ راجع نص القرار المنشور فى تاريخ الأدب الروسى السوفيتى فى أربعة أجزاء ، جـ ٢ ، طبعة (العلم) ، موسكو ، ١٩٧٦ ، ص ٧ .

٧ ـ اوفتشرنيكو ، أ . « الواقعية الاشتراكية والتيار الأدبى المعاصر » ، موسكو ، ١٩٦٨ ، ص ١٢٠ ـ ١٢١

٨ ـ تاريخ الأدب الروسى السوفيتى فى أربعة أجزاء جـ ٢ ، (مرجع سابق) ، ص ٢٢ .

٩ ـ سولجينتسين ، أ . ، العجل يناطح شجرة البلوط مجلة (نوفى مير) (العالم الجديد) ، موسكو ، عدد ٦ ، ١٩٩١ ، ص ٧ .

١٠ ـ تناولت الباحثة الأمريكية هذا الموضوع بالتفصيل فى أول دراسة تعنى بهذه النماذج فى كتاب :

K . Clark , Soviet novel . history as ritual , Chicago . London , 1981 .

لمزيد من التفصيل عن هذا الموضوع راجع العرض الذى قدمناه لهذا الكتاب فى مجلة (عالم الفكر) ، المجلد الثامن عشر ، العدد الرابع ، الكويت ، ١٩٨٨ ، ص ٢٠٩ ـ ٢٢٤ .

١١ ـ تشوداكوفا ، م . ، « عبر النجوم تجاه الأشواك » ، مجلة (نوفى مير) موسكو ، عدد إبريل ، ١٩٩٠ ص ٢٤٦ .

١٢ ـ ايفا نوفنا ، ن ، « تبدل اللغة » ، مجلة (زناميا) ، (اللواء) ، موسكو ، عدد نوفمبر ، ١٩٨٩ ، ص ٢٢١ .

١٣ ـ المعجم الموسوعى ، تحرير فيدينسكى ، جـ ٣ ، موسكو ، ١٩٥٥ ، ص ٦٦٤ .

١٤ ـ سيدروف ، ى ، « م . بولجاكوف » مقدمة كتاب م . بولجاكوف ، مختارات ، موسكو ، ١٩٨٨ ، ص ٤ .

١٥ ـ ستانسلافسكى ، ك ، الأعمال الكاملة فى ثمانية أجزاء ، جـ ٨ ، موسكو ، ١٩٦١ ، ص ٢٦٩ .

١٦ ـ نينوف ، أ . عن الأعمال المسرحية ومسرح بولجاكوف ، مجلة « فوبروسى ليتيراتورى » (قضايا الأدب) ، موسكو ، العدد ، ١٩٨٦ ، ص ٨٩ .

١٧ ـ أحيل القارىء إلى ترجمة عربية للرواية صدرت فى بيروت عام ١٩٨٦ قام بترجمتها إبراهيم شكر بعنوان (المعلم ومارجريت) وتحمل عنوانا فرعياً لم يرد فى الأصل وهو (الشيطان يزور موسكو) .

١٨ ـ اعتمدت هنا أصل الرواية بالروسيه المنشور فى كتاب م . بولجاكوف ، (رواية المعلم ومارجريتا) وقصص ، موسكو ١٩٨٨ ، ص ١٢ . سوف أقتبس عن هذه الطبعة فيما بعد .

١٩ ـ عن تشوداكوفا ، م . ، « وصف حياة ميخائيل بولجاكوف » موسكو ، ١٩٨٨ ، ص ٤٣٤ .

٢٠ ـ تناولت بعض الدراسات بالبحث هذا الارتباط بين بولجاكوف وبطله . راجع مجلة (نوفى مير) ، عدد ٦ ، ١٩٦٨ ، ومجلة « فوبروسى ليتيراتورى » ، موسكو ، عدد ١ ، ١٩٧٦ .

٢١ ـ بولجاكوف . م ، (المعلم ومارجريتا) ، ص ٢٨٤ .

٢٢ ـ نفسه ، ص ١٤٥ .

٢٣ ـ نفسه ، ص ٥٩ .

٢٤ ـ نفسه ، ص ٧٥ .

٢٥ ـ نفسه ، ص ١٤١ .

٢٦ ـ نفسه ، ص ٧٨ .

٢٧ ـ نفسه ، ص ٢٠٥ .

٢٨ ـ أشير إلى بعض المصادر الأخرى التى كانت بالنسبة لبولجاكوف مصدرا تعرّف من خلاله سيرة المسيح ، منها كتاب لأرنيست رينان (حياة عيسى) . انظر يانوفسكايا ، ل . « الطريق الإبداعى لبولجاكوف » موسكو ١٩٨٣ ، ص ٢٤٤ ـ ٢٤٥ .

٢٩ ـ انظر إنجيل القديس يوحنا ، طبعة دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦ ص ١٤٦ ـ ١٤٨ .

٣٠ - بولجاكوف ، م . ، « المعلم ومارجريتا » ، (مرجع سابق) ، ص ٣١٠ .
٣١ - ساخاروف ، ف . مقدمة كتاب بولجاكوف ، م . (قصص طويلة وأقاصيص) موسكو ، ١٩٨٨ ، ص ٣ .
٣٢ - الانسكلوبيديا الأدبية المختصرة ، تحرير بروخروف ، أ ، وآخرون ، جـ ٧ ، موسكو ، ١٩٧٢ ، ص ٨٨٧ .
٣٣ - مان ، يو . (شعرية جوجول) ، موسكو ، ١٩٧٨ ، ص ٦٠ .
٣٤ - تشوداكافا ، م . « وصف حياة ميخائيل بولجاكوف » (مرجع سابق) ، ص ٤٦١ .
٣٥ - أفاناسيف . أ . ، « الرؤى الشعرية للسلاف تجاه الطبيعة » جـ ٣ ، موسكو ، ١٨٦٩ ، ص ٥٣٣ .
٣٦ - راجع الكتاب المقدس العهد الجديد ، سفر رؤيا يوحنا اللاهوتى ، الإصحاح ١٢ ، الآية ٩ .
٣٧ - انظر الترجمة العربية باختين « قضايا الفن الإبداعى عند دستويفسكى » سلسلة المائة كتاب ، ترجمة : جميل نصيف التكريتى ، مراجعة : حياة شرارة ، ص ٢١٦ .
٣٨ - الحديث عن السكينة ورد فى خطاب كتبه بولجاكوف عام ١٩٢٢ حيث يقول « بعد كل سنوات التجارب القاسية صرت أقدر السكينة فوق كل شىء » . عن مجلة (فوبروسى ليتراتورى) موسكو ، عدد ١١ ، ١٩٨٤ ، ص ٢١٦ .
٣٩ - كارين ستيبانين ، (هل يلزمنا الأدب) ، مجلة « موسكو » ، عدد ديسمبر ، ١٩٩٠ ، ص ٢٢٢
٤٠ - لاتينينا ، أ . ، رنين الناقوس :/لاصلاة فى كتاب « الموقع » (مجموعة دراسات) ، (الإصدار الثانى) ، موسكو ١٩٩٠ ، ص ١٤٤ .
٤١ - تشوبرينين ، س . ، (الأدب الروسى بعد البيريسترويكا) مجلة زناميا ، أكتوبر ، ١٩٩١ ، ص ٢٢٢ .
٤٢ - نوفيكوف ، فل . ، (العودة إلى العقل السليم » مجلة (زناميا) موسكو ، يوليو ، ١٩٨٩ ، ص ٢١٦ .
٤٣ - تشوبر برينين ، س . ، من الفتنة فى كتاب (الموقع » (مرجع سابق) ص ٤٢٤ .
٤٤ - سيدروف ، ف . ، « حجر اختبار العلنية والديموقراطية » فى كتاب (الموقع) (مرجع سابق) ، ص ١٧١ .
٤٥ - كونيابيف ، س . (صراع الأفكار) ، مجلة كوبان ١٩٨٩ ، عدد ٧ ، ص ٣ .
٤٦ - عن تشوبرينين ، س . (مرجع سابق) ، ص ٢٢٠ .

الخروج ..
على الدوائر المفروضة

قراءة فى شعر الشاعرة الإيرانية
فروغ فَرُّخْزاد

ابراهيم الدسوقى شتا

ــ ١ ــ

لعل شاعرة فى عصرنا لم تبلغ ما بلغته الشاعرة الإيرانية فروغ فرخزاد (١٩٣٥ ـ ١٩٦٧) من شهرة داخل وطنها . وفى حياتها كانت أشعارها مرفوضة على كل المستويات الاجتماعية والدينية ، لكن نفس الشاعرة كانت موجودة فى الثورة الإيرانية التى اشتعلت بعد وفاتها بعشر سنوات ، وكانت أشعارها أكثر حضورا من كل الشعراء الأحياء الذين شاركوا فى الثورة بأشخاصهم وأشعارهم ، وذلك لأن الإطار العام الذى كان شعرها يدور فيه هو الحرية . الحرية بكل مستوياتها : المستوى الشخصى ، والمستوى العقائدى ، والمستوى السياسى فى النهاية . وطوال حياتها القصيرة ظلت الشاعرة تلهث خلف ما كانت تظنه حرية . ومرحلة بعد مرحلة ، وديوانا بعد ديوان ، أخذت تصدم المجتمع من حولها وتتحداه ، بل إن وجودها فى حد ذاته كان نوعا من التحدى ؛ فهى أنثى فى مجتمع شديد المحاصرة للأنثى . لكن هذه الأنثى الشابة الرقيقة الجميلة كانت تعتبر كل قصيدة من أشعارها رصاصة موجهة إلى « طوطم » من « طواطم » المجتمع .

عندما أصدرت الشاعرة ديوانها الأول (سنة ١٩٥٢) ، كانت فتاة فى السابعة عشرة ، تجتاز تجربة زواج غير متكافىء فى العمر رضيت به للخلاص من بيت محكوم بوالد عسكرى شديد الصرامة يطبق الأحكام العرفية حتى فى بيته . وعلى المستوى العام ، كانت إيران تجتاز مخاضا ، ففى تلك السنة كانت حركة مصدق فى ذروتها ، وكان هناك آية الله كاشانى وجماعة « فدائيان إسلام » وحزب « توده » . كانت الحركة فى فورتها . وجاءت الفتاة ذات السبعة عشر ربيعا لتقول : باطل الأباطيل ، الكل باطل . وصدمت مجتمعها صدمة شديدة بديوان زلزل المجتمع كما « زلزل الزواج أسس حياتها »[1] . وكانت تريد بديوانها هذا المسمى (أسيرة) أن تثأر لأسرها ووجودها الهامشى فى أخص ما يعتبره الرجال حقا من حقوقهم وهو « المبادرة فى الحب » . وعندما خرجت فروغ عن الدائرة لم تفعل لكى تخرج منها إلا أن جعلت من نفسها وهى الأنثى الطالبة المقتحمة المتحدثة عن مغامراتها المتغنية بالمتعة واللذة التى تريد وتطارد وتظفر ـ كل ما فعلته أنها « قلبت » فن الغزل الفارسى المعتاد الذى يدور عادة حول طالب متذلل ومطلوب متدلل . الفرق الوحيد أن الطالب المتذلل هنا امرأة والمطلوب المتدلل رجل

ضخّمه الحرمان ليجعل من هذه العلاقة فوق ما هى عليه بالفعل ، وعندما فهمت هذه الشاعرة أن حريتها كامنة فى أن تختار وتبدل وتفخر بهذا ، لم تفارقها روح الاستبداد ، فهى مستبدة مع محبوبها أو إن شئنا الدقة مع محبوبيها ، كأنها تريد أن تعوض قرونا مما ظنته استبداداً من الرجال . وهكذا من المحال أن نظفر فى هذا الديوان الأول الذى صدر والحركة الوطنية فى دور من أهم أدوارها ـ من المحال أن نظفر بإسقاطات وطنية أو رموز أو شطرة بيت واحدة يشتم منها أن الشاعرة كانت تعيش فى هذا البلد فى هذه الحقبة . كل مفهومها عن الحرية فى هذا الديوان ، وفى الديوان الذى يليه وصدر بعد سنوات خمس ، بعد أن انتهى كل شىء ونزل الوطنيون كلهم ـ أو من نجا منهم من الشنق والنفى والاعتقال ـ إلى تحت الأرض ، وران سكون ثقيل وغريب على المجتمع الإيرانى وانتهت « كل الحريات » ، كانت الشاعرة لا تزال تفهم الحرية على أنها حرية « النصف الأسفل » فهى لا تهتم لا بمصدق ولا بزاهدى ولا بكاشانى ولا بالشاه ، كلهم نماذج من عالم الرجال ، عالم أبيها ومطلقها . إنها فى ديوانها أسيرة للمنزل وأسيرة للتقاليد وأسيرة للمجتمع وأسيرة للطفل الذى أنجبته ، وفى « عبورها » كل هذه المتاريس والعقبات ، تواجه « جدارا » (عنوان ديوانها الثانى « الجدار ») صلبا من داخلها أولا ثم مما يحيط بها ثانيا ، ومن ثم ففى هذه المرحلة لا نصادف إلا الأشعار التى تصرخ فى طلب الآخر

« أريده
أضمه إلى صدرى
يلتف حول جسدى
يحيطنى بعنف بتلك السواعد القوية الدافئة »[٢] .
و« يتركنى رمادا فى فراشى ....
أريده ـ وآسفاه أريده ..
أريده فى الظلام والوحدة ..
أريده بالبكاء والقلق ..
أريده بالصبر والانتظار »[٣] .

تراها حقا كانت تقصد ما تقول أو أنها كانت تختار أبشع الصور لكى يكون تحديها لهذا المجتمع كاملا ؟ إنها لا تلبث أن تعبر عن ندمها لهذا « الإثم » الذى وقعت فيه

« لقد جئت متأخرا بعد أن ضاع عفافى ...
تأخرت ...
وغرقت أنا فى الإثم ..
ومن إعصار المذلة وسوء السمعة تجمدت وضعت بددا كشمعة »[٤] .

وتعبر عن هذا الطريق الذى لا تفتأ تذكرنا بأنها اختارته بمحض رغبتها بأنه قدر عليها وأنها مجرد « أسيرة »

« أفكر ..
أعلم أنى لا أملك قدرة على مغادرة هذا القفص ...
حتى إن أراد سجانى ..
لم يعد فىّ رمق أطير به »[٥] .
وفى هذا التذبذب يمضى الديوان ..

إثم وندم وندم وإثم، وتصرخ الشاعرة الدمية ، كأن المقصود بكل هذه المتع هو إعلانها فحسب .

« ثانية ...
ثانية فى فراش أحضانى ...
راح غريب فى النوم ...
راح غريب فى النوم »[٦] .

أو تقول

« يا أيها الرجل يا خدعة مجسدة ...
تعال ..
تعال أضمك إلى صدرى المستعر نارا »[٧] .

نعم .. الاعتراف والمجاهرة هى متعتها الحقيقية وليس يهم أن تفعل ، وهل كان الشعراء من الرجال يعرفون كل أولئك النسوة اللائى تحدثوا عنهن فى أشعارهم ، وبشكل مباشر تعبر فروغ عن تمتعها بالإذاعة والنشر :

« أمضى حتى أعلن على الملأ سر هذه الرغبة المحرقة .
فأنا لا أستطيع أن أنسى أبدا ذلك الرجل المفعم بالشهوة »[٨] ، أو
« قالوا : تلك المرأة امرأة مجنونة ...
تمنح من فيها القبلات بيسر ..
أجل ، لكن القبلة من فيك ...
تمنح شفتى الميتة حياة »[٩] .

وهكذا إن كان ثمة دهشة فى أن يصدر الديوان الأول فى هذا الوقت بالذات ، فقد صدر الديوان الثانى المسمى (الجدار) فى موعده تماما . يقول أحد المحللين الإيرانيين : « كان جدار الحياة السياسية قد انقض ، ولم يعد الشعر السياسى مأمون العواقب ، وكل ما كان الشعراء يتحدثون عنه فى الماضى القريب أصبح ممنوعا ، كل شىء هدأ وسكن ولم يعد إلا أن يشغل المرء بنفسه »[١٠] . جائز ، ومن المعقول أيضا أنه عندما تضيع من أمة آمالها العليا لا يتبقى أمامها إلا كل ما هو ناب وسوقى وساقط ، ويظهر نوع من الأدب الذى يحصر الحرية فى الفراش والعرى ، النوع الوحيد من الحرية الذى يسمح به أحيانا فى مجتمعاتنا ، والذى يعد أيضا نوعا من التراث الأدبى عندنا (فى زمن بنى أمية مثلا شاع الغزل ومغامرات العشاق وقصص الحب واقتحام الأخبية على طريقة : دعهم يتعرون ودعنا نتسلى) . ومن ثم تبلغ فروغ فى قصائد الديوان الثانى قمة أدب العهر والفراش ، تقول ـ وأعد أن يكون هذا هو آخر ما أقدم من هذا الباب فالقصيدة تعد أشهر قصائد الشعر الفارسى الحديث :

« أذنبت . . . .
أذنبت ذنبا فياض المتعة . .
فى حضن كان مليئا بالدفء وبالنار . .
أذنبت بين ساعدين كانا حارين حديديين معربدين . .
فى تلك الخلوة المظلمة الصامتة ، ونظرت إلى عينيه . .
عينيه المتلئتين بالأسرار . .
واهتز قلبى وعرته الرعدة قلقا فى صدرى
من رغبة عينيه الفياضتين بالطلب . .
فى تلك الخلوة المظلمة الصامتة . .
قبعت مرتعدة إلى جواره .
صبت شفتاه الشهوة فوق شفتى . . ؟
تحررت من هم القلب المجنون . .
وهمست بحبى فى أذنيه .
أريدك يا حبى
أريدك يا حضنا يبعث فى الروح
أريدك يا حبى المجنون
أشعلت الشهوة لهبا فى عينيه . .
رقص الخمر الصافى فى الكأس . .
وجسدى فوق فراش ناعم ارتعد ثملا على صدره .
أذنبت . .
ذنبا فياض المتعة . .
إلى جوار جسد مرتعش مذهوش »[١١] .

وعند صدور الديوان ، لم تكن فى إيران همسة ترتفع ، وجاءت فروغ لتقول للناس ماذا ينبغى عليهم أن يفعلوا فى الأيام السوداء ، ولتقول أيضا إنها تتغنى بالحياة مثل حافظ والخيام ، وإنها تعيد إلى الوجود روح التمرد التى كانت موجودة فى الشعر الفارسى . ومن ثم صدّرت ديوانها بغزلية لحافظ وبعض رباعيات الخيام . لكن قمة المتعة لابد أن تفضى إلى الخوف من فواتها ، رد الفعل الموجود فى أشعار كل من يتغنون باللذة . إن هذه اللذة إلى زوال وإن الموت لها بالمرصاد ، ومن ثم نجد هذه النغمة نفسها فى ديوان فروغ :

« ليتنى كنت كالخريف . . ليتنى كنت كالخريف . .
ليتنى كنت كالخريف صامتة باعثة للملل . .
تصفر أوراق أمانى . .
تبرد شمس النظرة عندى . .
تهب عاصفة الحزن فجأة فى روحى . .
فتصير دموعى كالمطر »[١٢] .

وتصرخ . .

« لم تعد تمنحنى
الدفء أيها العشق . .
يا شمسا متجمدة بالثلج . . .
صدرى صحراء اليأس . . .
مللت . . .
ضقت حتى من العشق »[١٣]

نعم « العشق نار تجمدت وخيط وانقطع » . وأغلب الظن أن الأنغام المكررة المعادة لم تعد تثير أحدا ، ولا بأس من بعض الإحساس بالملل حتى تجد نغمة جديدة ، وكما كان الزواج باعثا على الملل ، يبدو سجنا فى رأى الشاعرة لأنها لم تجد لذاته كما جسدتها فى خيالها . هكذا اكتشفت العشق ، ضخمت التجربة فى خيالها ، فلما مارسته لم تجدها شيئا . كانت لذة البحث عما لا يوجد هى التى تؤرقها ، لا الوصول . إنها عاشقة طريق ،

ومن ثم فمن أعظم لحظاتها الشاعرية لحظات الملل التى تعشق فيها المستحيل

« أنا زهرة ذابلة . . .
عيناى نبع متيبس فى صحراء الحزن . .
ظمأى لقبلة من الشمس . . .
ظمأى لقطرة من الطل »[١٤] .

وحين تخاطب فروغ نفسها وأحزانها وشعرها والطبيعة من حولها ، وتدخل مجالات تقليدية ، لا تجد الصدى المعتاد المحبب إلى نفسها ، فلا ضجة ولا ضجيج . فروغ تحقق ذاتها فى « أن تصدم » ، واللعبة الجديدة فى الحقل الأدبى لا تريد أن تفقد بريقها ، فلا بأس من صدمة جديدة ، ودائرة جديدة تحاول الخروج منها ، فإذا بها فى ديوانها الثالث (العصيان) (صدر سنة ١٩٥٧ وهى سنة تأسيس السافاك) تعلن فى صيغ خطابية ثورتها وتمردها على الدين ، وتصدر ديوانها بمقدمات مطولة من التوراة والإنجيل والقرآن الكريم وشواهد من الشعر الفارسى الكلاسى ، أى أنها حاولت أن تقول إن هجومها على الدين متأصل فى التراث الأدبى لإيران . والحقيقة أن سهم فروغ قد طاش هذه المرة ، لأنها ببساطة لم تقدم رؤية جديدة لإلحادها ، والقضايا التى أثارتها قتلت بحثا فى التراث الأدبى الفارسى ، وبدلا من أن تخرج من دائرة المعتاد زجت بنفسها فى دائرة التراث ، وبدلا من أن تنعم بثورة الأجنحة الدينية عليها ، كانت هذه الأجنحة فى شغل شاغل عنها بمشاكل الدين الحى والصراع مع السلطة ونزول الدين إلى خضم المجتمع ، ولا تهتم مثقال ذرة بمشاكل الجبر والاختيار وما إليها . ثم إن الديوان وما يتضمنه من هجوم على الدين لم يكن يمثل شيئا إلى جوار ما تسعى السلطة لنشره بالفعل ، فكأن فروغ قد التقت من حيث لا تدرى مع السلطة ، وهو ما كان كل شاعر أو مفكر إيرانى يحرص على ألا يتهم به حتى إن كان غارقا فيه إلى أذنيه ، وأحست فروغ أن النقاد والناس يهزون لها أكتافهم قائلين : « وماذا فى هذا ؟ » .

وبالرغم من أن أغلب الديوان بحث فى الميتافيزيقيات ، إلا أن هناك بعض الإشارات الاجتماعية والسياسية :

« وجوه أمام ناظرى . .
غريبة جدا . .
وبيوت فوقها دموع النجوم . .
والسجن وحلقات القيود التى تلمع . .
ثم الحديث عن لطف الإله الواحد . .
ولا علامة على النار من فوق الطور . .
ولا جواب من وراء هذا الباب المغلق »[١٥] .

كل ما فعلته فروغ فى قصيدتيها الطويلتين (عبودية) و(ألوهية) أنها طرحت أسئلة وقدمت صورا قتلت بحثا عند شعراء الفرس ، ولا تكاد تصل إلى صدق نبرة ناصر خسرو وعمقه ، أو إلى حدة ثورة عمر الخيام وجمال تعبيره ، أو قوة خيال حافظ وقوة تأثيره .

ومن هنا ، لم تواصل فروغ . فالذى كانت تهدف إليه لم يحدث ، ومن ثم تعود مرة ثانية إلى عالمها المفضل ، عالم العشق ، لكنها تبدأ فى الإحساس بالآخرين وتوجه إليهم الحديث

« مع هذه الجماعة التى تتظاهر بالزهد .
أعلم أن الجدل صعب . .
مدينتى ومدينتك يا طفلى الجميل —
منذ فترة وهى وكر للشيطان . .
وسيأتى يوم سوف تطالع فيه بحسرة ، هذه الأنشودة المفعمة بالألم ، وتحدث نفسك : كانت أمى »[١٦]

وفى الديوان نفسه نجد إرهاصات لفروغ فيها بعد ؛ فروغ الناضجة التى تذوب فى المجموع وتبكى على الحرية الضائعة فى مجتمع مغلق ومقيد :

« أخيرا انتهى خط الطريق . .
وبلغت طريقا مغبرا ، كانت نظرتى تسبقنى . .
وفوق شفتى سلام حار والمدينة تغلى فى إناء الظهيرة . .
والشارع محترق فى ضوء الشمس . .
وقدماى فوق الأسفلت الصامت —
كانت تسبقنى مرتعدة . .
كانت المنازل ذات لون مختلف ، مظلمة مغبرة ، والوجوه

بين الملاءات كأرواح فى الأغلال . .
والنهر تيبس كعين عمياء . .
يخلو من الماء ومن أثر له .
ومر رجل يغنى فى الطريق . . .
امتلأت أذناى بصوته .
وقبة المسجد القديم المهودة . . .
تشبه أطباقا محطمة، ومؤمن فوق المئذنة يؤذن بصوت حزين . .
وأطفال عراة يجرون خلف الكلاب والحجارة فى أيديهم ، وضحكت امرأة من خلف مشربية ، فأغلقت الريح الأبواب فجأة .
ومن أفواه مداخل البيوت السوداء . . .
كانت تفوح روائح القبور العطنة . . ورجل أعمى يسير متوكئا على عصاه . .
كان يبدو مألوفا على البعد »[١٧] .

أخيرا خرجت فروغ عن ذاتها ، ونظرت إلى مجتمعها ، واستغرقت هذه النظرة ست سنوات كاملة .

— ٢ —

بعد أكثر من ست سنوات من الصمت ، أصدرت فروغ ديوانها الذى وضعها فى طليعة حركة الشعر الفارسى الحر : ديوان (الميلاد الثانى) أو (الميلاد الجديد) ، ولدت شاعرة أصيلة شديدة الحساسية مدركة لرسالة الشعر هدايةً ونبوءةً ، نظرتها إلى ما حولها أكثر شفافية وعمقا . وكالعادة قدمت هذا الديوان بتصريحاتها عن تجاربها « الفنية هذه المرة » ونبذها لدواوينها الثلاثة السابقة التى تعتبرها مقاومة يائسة بين مرحلتين من مراحل الحياة ، أو آخر أنفاس لإنسانٍ ما قبل أن ينمو ويصل إلى مرحلة الفكر[١٨] .

والحقيقة التى تعبر عنها فروغ هنا معكوسة تماما ، ذلك أنها فى ديوانها الأخير دخلت مرحلة التطبيق ، وكان الفكر فى دواوينها الثلاثة الأولى والروح التطبيقية الموجودة فى الديوان هى التى جعلت من بعض قصائده منشورات حقيقية وملصقات ثورية فى عام الثورة . وفى الديوان تبلغ فروغ قمة سخريتها وهجائها الاجتماعى فى قصيدتها « يا أرضا مليئة بالدرر » ، وتقترب من هجائها السياسى . والقصيدة تشبه منشورا ساخرا من كل ما تروج له السلطة ومن مفهومها عن الحضارة والتحديث ، وأساليب الإعلام فى الترويج لها :

« انتصرت . .
سجلت نفسى . . .
زينت نفسى باسم فى بطاقة هوية . . .
وتميز وجودى برقم ما . .
إذن لتحيا ٦٧٨ الصادرة من قسم ٥ طهران . .
الحمد لله إذ استراح بالى تماما . .
فى أحضان الوطن الأم الرؤوم . .
وثدى الماضى التليد الملىء بالفخار . .
وأناشيد الحضارة والثقافة . . وطنطنة سيادة القانون . .
آه ، الحمد لله . . .
لقد استراح بالى تماما — أستطيع من الغد ، وبثقة تامة . .
أن أستضيف نفسى لثمان وسبعين وستمائة دورة . .
على كرسى وثير من القطيفة فى جلسة لمناقشة ضمانات المستقبل . . .
أو حفل تكريم . .
لأننى أقرأ كل يوم مواد مجلة « الفن والعلم » . .
والملق والنفاق . .
وأعلم أسلوب « الكتابة الصحيحة » .
لقد وضعت أولى خطواتى على ساحة الوجود . . .
بين جموع الشعب البناءة .
وبالرغم من أنهم لا يجدون قوت يومهم . . .
إلا أن أمامهم أفقا للرؤية واسعا ومنفتحة حدوده الجغرافية فى الواقع . . .
شمالا : الميدان الأخضر النضر المعد لإطلاق الرصاص . . .
وجنوبا : ميدان الإعدام القديم . .
وفى مناطقه المزدحمة يصل إلى ميدان التوبخانه . . . .
وفى حى سمائه المضيئة وطمأنينة أمنه . . .

من الصباح إلى الغروب . . .
هناك ثمان وسبعون وستمائة من الأجساد المصيصية القوية . .
مع ثمان وسبعين وستمائة ملاك . .
من الملائكة المخلوقة من التراب والطين . . . .
كلهم مشغولون بالدعاية لمشروعات السكوت والسكون »(19) .

وكان تعليق نقاد السلطة : على كل من يمر بهذه القصيدة أن يمسك أنفه ، إنها لم تجد فى طهران سوى الحوارى المليئة برائحة البول ، وكان ردها : دعهم يمسكون بأنوفهم . للشعر شكله ولغته . لا أستطيع وأنا أتحدث عن حارة أن أصف العطور . هذا نصب واحتيال وخداع للنفس وللآخرين »(20) .

بإحساس فروغ بالآخرين ، غلبت على الديوان نغمة الرثاء : ويكاد الديوان كله يكون مرثية للأيام التى ولت ، والطبيعة التى تموت ، والناس الذين يساقون نحو مصائر مجهولة ، والعشق الذى ما عاد يحمل عندها نفس الأريج ، فهو ككل شىء يموت ، لقد ولدت فروغ من جديد ، لكن فى مقبرة ، ويبدو بعد صمت السنوات الست أنها كانت تريد أن تقول كلمتها وتمضى ، ولم يكن شىء قد تغير ، فلم يكن هناك الجو الذى يسمح لها بالحديث بهذه الحدة ، ولكى ندرك كم تغيرت فروغ لنقرأ لها هذا الهمس الرقيق .

انظر . .
كيف يسيل الحزن دموعا من عينى . .
كم أشبه ظلا مدهوشا سقط أسيرا فى أيدى الشمس ؟ » . . .
انظر . .
كل وجودى يتهدم ، يجذبنى لهب النار . .
يحملنى حتى الأوج . .
يسقطنى فى الشرك . .
انظر . .
كل سمائى تملأ شهبا . .
والآن وقد بلغنا الأوج . .
اغسلنى بشراب الموج . .
زملنى بحرير القبلات ، اطلبنى فى أعماق الليل الممتدة . .
لا تتركنى أبدا . .
لا تفصلنى عن هذى الأنجم »(21) .

عشق حقيقى ، إذن ، دفعها دفعا إلى تبنى قضايا مجتمعها ، يشمل كل الكون ، أو ينبثق من مظاهر الحزن حولها .

« اسمع . .
هل تسمع صوت الظلمة ؟ كم أنظر إلى هذه السعادة بدهشة . .
فأنا معتادة على يأسى . .
اسمع . .
هل تسمع صوت الظلمة ؟ شىء ما يحدث هذى الليلة . .
القمر مخنوق مضطرب . .
وفوق السقف الموشك أن ينهار . .
سحب كمشيعى جنازة . .
هل يمكن أن تسقط أمطار ؟ لحظة . .
ثم بعدها العدم »(22) .

مثل هذه الأحزان الميتافيزيقية ذات معنى فى الأدب الفارسى ، حيث يقال كل شىء دون أن تذكر وقائع أو أشياء بعينها

« أغنية حزينة . .
انطلقت كالدخان . .
من كل المدينة . .
وشكوى المدينة ، تكدست كالدخان . .
فوق كل النوافذ ـ وطوال الليل . .
ينهمر الحزن من الأغصان السوداء . .
يعتجز إنسان فيناديك . .
والجو يهوى على نفسه أنقاضا »(23) .

وتتكرر النغمة ، فلم يعد يضمها مع حبيبها سوى الغروب .

« نحن فى الليل أم فى النهار ؟ . .
لا ياحبيبى . فى غروب أبدى . .
بمروق حامتين فى الرياح كتابوتين أبيضين ، وبأصوات
من بعد فى تلك الصحراء الغربية ، واهية مضطربة . .
كهبوب الريح – ينبغى أن تقول شيئا . .
ينبغى أن تقول شيئا ، قلبى يتمنى أن يتوحد
بالظلمة »[٢٤] .

وفى خلال هذه الظلمة ترى مجتمعها ، مجتمعا من الحثالة وأشباه البشر :

« إننى أفكر . .
لابد أن كل النجوم . .
قد رحلت إلى سماء ضائعة . .
والمدينة كم هى ساكنة صامتة . .
إننى طوال سيرى . .
لا ألتقى بأحد . .
إلا بجمع من التماثيل الشاحبة . .
وعدد من الكناسين . .
تفوح منهم رائحة القمامة والدخان ، ومتسكعين متعبين
مثقلين بالنعاس .
وهل أنتم يا من أخفيتم سحناتكم . .
خلف نقاب الحياة المحزن لا تفكرون أحيانا فى هذه
الحقيقة المؤسفة . .
أن أحياء اليوم ليسوا إلا حثالة أحياء . .
وكأن بطفل فى أول بسمته انقلب إلى شيخ . .
والقلب هذا اللوح المخدوش الذى لعبت الأيدى فى
خطوطه الأصيلة لن يحس بالثقة بعد فى كونه حجرا – ربما
بسبب الإدمان . .
واستهلاك المسكنات المستمر ، جرت الميول الطاهرة
والإنسانية إلى كارثة الزوال . .
وربما نفيت الروح إلى ركن فى جزيرة خالية ، وربما أحلم
بأصوات الغضب – إذن فهؤلاء المشاة الذين يتوكأون
بأناة على رماحهم الخشبية هم أولاء الفرسان الذين كانوا
يسابقون الريح ؟ وهؤلاء الجدب النحلاء الذين يدمنون
الأفيون . .
هم نفس أولاء العارفين الأطهار الذين كانوا يحلقون فى
سموات الفكر ؟ إذن حقيقة أن الإنسان لم يعد فى انتظار
مخلص آخر . .
والفتيات العاشقات . . .
بإبرهن الطويلة اللائى يطرزن بها قد مزقن عيونهن
سريعة التصديق ؟ » .

صعب بالفعل أن يصدق أحد أن الشاعرة التى كتبت « أذنبت ذنبا فياضا بالمتعة » هى نفسها كاتبة هذه الأشعار . لكنه سحر الناس وخروج فروغ من دائرة ذاتها إلى دائرة الناس . إنها تعبر عن نقلتها هذه بأنها مرت :

« أنا . . .
أنا لم أكن قط . .
شيئا سوى بالونة خفيفة متشردة . .
فوق سقوف السماوات الملوثة بالضباب . .
وعشقى وميلى وكراهيتى وألمى . .
مضغها فأر اسمه الموت . .
فى غربة القبر الليلية . .
الحق معكم . .
فلا يمكن بعد موتى أن أجرؤ على النظر فى المرآة . .
وإلى هذا الحد مت . .
حتى إن أى شىء . .
لن يثبت موتى فيها بعد »[٢٥] .

– ٣ –

ماذا يتبقى بعد الموت ؟ انهيار كلى وجزئى فى العالم من حولها ، وفى القصائد القليلة التى كتبتها فروغ بعد ديوان (الميلاد الجديد) ، لا شىء إلا التنبؤ بالانهيار التام . وفى أسلوب دينى شبيه برؤى القديس يوحنا المرعبة تتنبأ فروغ بانهيار العالم ككل :

« حينذاك . .
بردت الشمس وذهبت البركة عن الأرضين – جفت
الأعشاب فى المروج . .
وجفت الأسماك فى البحار . .
والتراب . .

لم يعد يقبل الموتى يدفنون فيه . .
والليل فى كل النوافذ الشاحبة . .
مثل صورة باهتة . .
دائما فى تكدس وطغيان . .
والطرق تستمر فى قلب الظلمة ــ لم يعد أحد يفكر فى العشق . .
لم يعد أحد يفكر فى النصر . .
لم يعد أحد قط ــ يفكر فى شىء قط ــ فى أغوار الوحدة . .
قدم العبث إلى العالم . .
وطفق الدم يفوح بعطن الأفيون . .
والنساء الحوامل وضعن أطفالا بلا رؤوس . .
والمهاد خجلا لجأت إلى القبور . . أية أيام مرة وسوداء . . .
فالخبز قد جندل قوة النبوة العجيبة . . .
والأنبياء الجياع المقعدون . .
هربوا من المواعيد الإلهية . .
والحملان الضالة . .
لم تعد بعد تسمع أصوات الرعاة تناديها فى سديم المهامه ــ
وفى أعين المرايا . .
كانت الحركات والألوان والصور تنعكس مقلوبة . . . .
وفوق رؤوس المهرجين الأراذل ووجوه المومسات الوقحة . . .
هالة مقدسة نورانية . .
أخذت تشتعل كمظلة ــ ومستنقعات الكحول بأبخرتها الحامضة المسمومة . .
أخذت تجر جموع المفكرين الجامدين . .
إلى أعماقها . .
والجرذان السمجة . .
أخذت فى الخزائن القديمة . .
تمضغ أوراق الكتب . . ماتت الشمس . .
ماتت الشمس . .
وغدا سيكون لها فى أذهان الأطفال مفهوم أصم ضائع . .
وفى كراساتهم . .
سوف يصورون غرابة هذا اللفظ القديم ببقعة غليظة سوداء ــ والناس . .
جموع الناس الساقطة . .
قد صاروا موتى القلب أسرى الدهشة والبهت . . .
يمضون من غربة إلى غربة تحت أثقال أجسادهم المشئومة . . .
والميل المؤلم للجرم . . . .
يتورم فى أكفهم . .
وبين الحين والحين تأتى شرذمة . .
تهدم هذا المجتمع الميت . .
وتتصارع . . . .
ويمزق الرجال حلوق بعضهم بالمدى .
وفى فراش من الدم . .
يضاجعون صبايا غير بالغات ــ ربما حتى الآن . . .
خلف العيون الموطوءة فى عمق هذا الوجود . .
قد بقى شىء ما نصف حى . .
نصف مغشوش . .
يريد فى سعيه الذى لا رمق فيه أن يؤمن بطهر أصوات الماء . . .
ربما ، لكن . .
أى خلاء لا آخر له . .
فقد ماتت الشمس . .
ولم يعلم أحد . .
أن اسم تلك الحمامة الحزينة التى هربت من القلوب هو الإيمان ـ آه يا صوت السجين . .
ألن تحفر شكوى يأسك أبدا . .
فى جزء من أجزاء هذا الليل الكريه . .
نقبا نحو النور . .
آه يا صوت السجين . .
يا آخر صوت فى الأصوات »[٢٦] .

أكان يمكن لهذه الرؤية لمجتمعها ومصيره أن تمرّ ؟ ومع ذلك فقد مرت . لعل الصور التجريبية التى كانت تحتويها قد حمتها ، ولم تحرك السلطة ساكناً مفضلة ألا تقف فى مواجهة صريحة مع شاعرة فتدفع عامة الناس إلى فهم ما لا يفهمونه من لغة الشعر المعقدة . لكن فروغ لم تسكت ،

وكأنما حكمت على نفسها بالموت حقيقة لا مجازا ، وكم كانت خيبة السلطة كبيرة عندما أدركت أن السلاح الذى شاركت فى صقله قد انقلب عليها[٢٧] . وكانت الدائرة الأخيرة التى تخرج منها فروغ : دائرة الممالأة السياسية ، فتقدم فى قصيدتها (لهف قلبى على الحديقة) الترجمة العملية لأفكار قصيدتها السابقة (أيات أرضية) ولتقف بسيف شعرها متمنية موتا صوفيا لا فى أحضان المحبوب بل فى أحضان الناس .

« لا يفكر أحد فى الورود . . .
ولا يهتم أحد بالأسماك . .
ولا يريد أحد أن يصدق . .
أن الحديقة تموت . . .
وأن قلب الحديقة قد تورم تحت الشمس . . .
وأن ذهن الحديقة وبهدوء شديد . .
فى سبيله إلى نسيان ذكريات الخضرة . . .
وكأن مشاعر الحديقة شىء مجرد قد اهترأ فى ركن من الحديقة . .
باحة منزلنا وحيدة . . .
باحة منزلنا تتثاءب . .
فى انتظار مطر مجهول . . .
وحوض منزلنا خالٍ . . .
والنجوم الصغيرة الفجّة تسقط على الأرض من ارتفاع الأشجار . . .
ومن بين النوافذ الباهتة لمنازل الأسماك . .
يأتى فى الليل رنين سعال . . .
باحة منزلنا وحيدة ــ أبى يقول : لم يعد فى وسعى شىء . . .
لم يعد شىء فى وسعى . . .
لقد حملت مسئوليتى . .
وقمت بعملى . .
وهو فى حجرته من الصباح إلى الغروب يقرأ إما فى الشاهنامة أو ناسخ التواريخ ، أبى يقول لأمى : وماذا فى أن تكون الحديقة موجودة أو لا تكون . . . .
إن معاشى يكفينى ــ وأمى طوال حياتها ، فرشت سجادتها . .
على أعتاب الخوف من الجحيم . .
وفى أعماق كل شىء . . .
تقتفى آثار معصية ما . .
وتظن أن كفر نبات ما . .
قد دنس كل الحديقة . .
وأمى مذنبة بالطبيعة ، تقوم برقية كل الورود . .
وكل الأسماك . .
وتقوم برقية نفسها . .
أمى فى انتظار المهدى ، والمائدة التى سوف تنزل من السماء ــ وأخى يقول : إن الحديقة مقبرة . .
ويسخر من ذبول النبات . . .
ويحصى جثث الأسماك . .
التى تتحول تحت جلد الماء المريض إلى ذرات فاسدة . .
وأخى مدمن فلسفة . .
ويرى أن شفاء الحديقة فى هدمها تماما . .
وهو يسكر . . .
ويضرب الأبواب والجدران بقبضته . .
وهو مؤلم جدا ومحبط ويائس . .
ويحمل يأسه معه إلى الشوارع والأسواق . . .
مثل بطاقة هويته ومفكرته ومنديله وولاعته وقلمه . . . .
ويأسه تافه إلى درجة أنه يضيع كل ليلة فى زحمة حان ــ
وأختى التى كانت عاشقة للورود . . .
وكانت تبوح لها بنجواها عندما تضربها أمى . . .
وأحيانا كانت تدعو أسرة الأسماك إلى وليمة من الحلوى والشمس . .
منزلها الآن فى الطرف الآخر للمدينة . .
وهى فى منزلها الصناعى . .
ذى الأسماك الحمراء الصناعية . . .
وتحت أغصان أشجار التفاح الصناعية . .
تؤلف أغانى صناعية . . .
وتضع أطفالا طليعيين . .
إنها عندما تأتى لزيارتنا وتتلوث أطراف تنورتها من فقر حديقتنا . .
تأخذ حمام كلونيا . .
وعندما تأتى إلينا . . .

تكون دائما حبلى ـ باحة منزلنا وحيدة . . .
ومن خلف الأبواب طوال النهار تنبعث أصوات التحطم . .
والانفجار . . .
وجيراننا يزرعون فى حدائقهم بدلا من الورود . . .
البنادق والمدافع الرشاشة . . .
جيراننا يغطون دائما أحواضهم المصنوعة من القيشانى . . .
والأحواض . . . .
حتى دون أن تعلم . .
مخازن سرية للبارود . .
وأطفال شارعنا يملأون حقائبهم المدرسية بالقنابل الصغيرة . . . .
باحة منزلنا فى دوار ــ إننى أخشى زمنا . .
أفقد فيه قلبى . . .
إننى أخشى مجرد تصور عبث هذه الأيدى . . .
وأخشى مجرد تجسد غرابة هذه الصور . .
إننى وحيدة مثل تلميذ . . .
يحب وحده درس الهندسة . . .
وأفكر : ينبغى أن تحمل الحديقة إلى المستشفى . . .
وأفكر وأفكر وأفكر . . .
وقلب الحديقة قد تورم تحت الشمس . . .
وذهن الحديقة . .
فى هدوء شديد . .
فى سبيله إلى نسيان الخضرة »[٢٨] .

لكن فروغ لم تفقد قلبها قط ، وفى مرحلة البراءة والنبوءات ، كانت دائما بشفافية قلب تتنبأ بما سوف يحدث ، كانت تسخر من أمها التى تنتظر المهدى . لكنها فى أخطر قصائدها على الإطلاق لم تفعل سوى أن تتنبأ بظهور مهدى من نوع جديد . وكم تطورت الشاعرة التى كانت تعانق موتها . ولننظر إلى البراءة والإيمان معا فى قصيدتها (شخص لا يشبه أحدا) :

« رأيت أن شخصا سوف يأتى . . .
رأيت فى النوم نجمة حمراء[٢٩] . .
أطار الله جفنى عينى . .
وطردنى من الدنيا . .
وأصابنى بالعمى . .
إن كنت أكذب . .
لقد رأيت فى النوم هذه النجمة الحمراء . . .
ولم أكن نائمة .
سيأتى شخص . .
سيأتى شخص . . . .
شخص آخر ، شخص أفضل . .
شخص لا يشبه أحدا . .
ليس كأبى . . .
ليس إنسياً ، ليس مثل يحيى . . .
ليس مثل أمى . . .
شخص يشبه من ينبغى أن يكون . .
أطول قامة من أشجار منزل المعمار . .
ووجهه أسطع نورا من وجه إمام الزمان . .
ولا يخاف حتى من أخ سيد جواد الذى ذهب ولبس ثياب العسكرية . . .
ولا يخاف حتى من سيد جواد نفسه الذى يملك كل حجرات منزلنا . .
واسمه كما تناديه أمى فى أول صلاتها وفى آخرها . . .
يا أقضى القضاة ويا حاجة الحاجات . . . .
وهو يستطيع أن يقرأ كل الكلمات الصعبة فى كتاب السنة الثالثة بعين مغمضة . . . .
ويستطيع أن يطرح الألف من العشرين مليون . . .
ويستطيع أن يشترى كل ما يلزمه من متجر سيد جواد نسيئة . . .
ويستطيع أن يقوم بعمل ما . .
يجعل لمبة اسم الله الخضراء كالفجر . .
فوق سماء مسجد « مفتاحيان » تضىء ثانية . .
آه . .
ما أجمل الضوء . . ما أجمل الضوء .
وكم أتمنى . .
أن يملك يحيى دراجة ذات أربع عجلات . .
ومصباحا غازيا . .

وكم أتمنى أن أركب دراجة يحيى . .
بين ثمار البطيخ والخربوز . .
وأدور حول ميدان المحمدية .
آه . . .
ما أجمل الدوران حول ميدان المحمدية . . .
وما أجمل النوم فوق السطح . . .
وما أجمل الذهاب إلى الحديقة القومية . . .
وما ألذ طعم البيبسى . . .
وما أجمل دخول سينما فردين .
وكم أسعد أنا بهذه الأشياء . . .
وكم أتمنى . .
أن أشد جدائل ابنة سيد جواد ـ لماذا أنا صغيرة هكذا ؟ . .
لماذا أتوه فى الشوارع ؟ وأبى وهوليس صغيرا لا يتوه فى الشوارع ؟
لماذا لا يقوم بعمل يقرب مجىء هذا الشخص الذى زارنى فى النوم ؟ ـ وسكان حى المذبح . .
وحتى تراب حدائقهم من الدم . .
والمياه فى أحواضهم دم . .
ونعال أحذيتهم دم . . .
لماذا لا يقومون بعمل ما ؟ لماذا لا يقومون بعمل ما ؟ ـ
سيأتى شخص ما . . .
سيأتى شخص ما . . .
شخص معنا بقلبه . .
معنا بنفسه . .
معنا بصوته . .
شخص لا ينبغى أن يقاوم أحد مجيئه . . .
أو يقبض عليه . .
ويلقى به فى السجن . .
شخص ربى يحيى تحت الأشجار العجوز . .
ويوما بعد يوم . . .
يكبر وينمو . . .
شخص يأتى . .
من المطر . .
من صوت تساقط المطر ، من بين حفيف الزهور . .
من سماء ميدان التوبخانه . . .
ويمد الموائد . .
ويقسم الخبز . .
ويقسم البيبسى . . .
ويقسم الحديقة القومية . . .
ويقسم دواء السعال الأسود . . .
ويقسم الأماكن فى المدارس . . .
والأماكن فى المستشفيات . . .
ويقسم الأحذية البلاستيك ذوات الرقاب . . .
ويقسم سينما فردين . .
ويقسم أشجار منزل سيد جواد . .
ويقسم كل ما تهبه الطبيعة . . .
ويعطينا أيضا نصيبنا »[٣٠] .

كان من المحال أن تخون فروغ موهبتها. تقول فى حديث لها :

« من الصباح وحتى الليل . .
حيثما أنظر أرى شيئا ينفجر . .
وعندما أريد أن أكتب الشعر لا أستطيع أن أخون نفسى »[٣١]

وأثبتت فروغ أن الفنان الحقيقى لا يمالىء السلطة حتى إن كانت قد شاركت بالطبع فى صنعه . وبعد قصيدة الرؤيا ، أمرت أن تصمت ، وأن تعود إلى أشعارها التى خلقت شهرتها ، فكان جوابها بآخر قصيدة كتبتها (الصوت هو الذى يبقى فقط) :

« لماذا أتوقف ؟ لماذا . .
لقد ذهبت الطيور تبحث عن الماء . .
والأفق عمودى والأفق عمودى . . .
والحركة حركة نافورات . . .
وفى حدود الرؤية تدور كواكب نورانية . . .
وفى مستوى الارتفاع . .
تتكرر الأرض . .
والمطبات الهوائية تتحول إلى فجوات للربط . .
والنهار منبسط . . لا يحتويه خيال دود الصحف

الضيق . . . .
لماذا أتوقف ؟ . .
إن الطريق يمر من بين شعيرات الحياة الدموية . .
وطبيعة جو سفينة رحم العمر . .
سوف تقتل الخلايا الفاسدة . .
وفى محيط فضاء الطلوع الكيميائى . . .
الصوت فحسب . . .
الصوت فحسب هو الذى يجذب ذرات الزمان . .
فلماذا أتوقف ؟ ـ ماذا يمكن للمستنقع أن يكون . .
ماذا يكون المستنقع إلا مكانا لتوالد حشرات الفساد . .
والجثث المتعفنة تسجل أفكار ثلاجة الموتى . .
والخصى . .
فى الظلمة أخفى فقدانه الرجولة . .
والصرصار . .
آه من الصرصار عندما يتحدث . .
فلماذا أتوقف ؟ عون الحروف الرصاصية عبث . .
عون الحروف الرصاصية لن يخلص فكرة حقة . .
أنا من سلالة الأشجار . .
يصيبنى تنفس الهواء الراكد بالملل ، وقد نصححى الطائر الذى مات . . .
بأن أظل محتفظة بفكرة الطيران . . .
وفى النهاية فإن كل القوى تتوحد . .
أجل تتوحد بأصل الشمس المضيئة والانصباب فى شعور النور . . .
وطبيعى أن الطواحين الهوائية قد اهترأت . .
فلماذا أتوقف ؟ إننى أضع سنابل القمح الغضة تحت ثديى . . .
وأرضعها ـ الصوت . .
الصوت . .
الصوت . .
الصوت فحسب . . .
صوت ميل العشب الأولى إلى النمو . . .
صوت الرغبة االشفافة للماء فى الجريان . . .
صوت انهيار نور نجمة على جدار التراب المادى . .
صوت انعقاد نطفة المعنى . .
وانبساط الذهن المشترك للعشق ـ الصوت . . .
الصوت . .
الصوت فحسب . .
هو الذى يبقى . .
فى موطن الأقزام . .
ومعايير التقييم . .
دوما دارت حول مدار الصفر . .
فلماذا أتوقف ؟ أنا ممتثلة لأوامر العناصر الأربعة . . .
وأمر تدوين لائحة قلبى . .
ليس من شأن حكومة العميان المحلية . .
وأى شأن لى . .
بعواء طويل وحشى . .
فى قضيب حيوان . . .
وأى شأن لى بالحركة الحقيرة لدودة فى خلاء قطعة من اللحم ؟ لقد ألزمنى نسل الزهور الدموية بالعيش . . .
نسل الزهور الدموية . .
هل تفهمون ؟ »[٣٢] .

لكن الأقزام وحكومة العميان المحلية والخصيان لم يتركوا فروغ لحياتها الجديدة بعيدا عن الحركات الحقيرة لدودة فى خلاء لحم ، ولعلهم كانوا يترصدون حركاتها والشوارع التى تمشى فيها ومواعيدها ، ويتفقون مع سائق الشاحنة التى دهمتها ذات عصر بينما كانت تكتب :

« لن يقدمنى أحد إلى الشمس . . .
ولن يحملنى أحد إلى وليمة العصافير . . .
فلتحفظ الطيران . . . . .
فالطائر موشك على الموت »[٣٣] .

الهوامش :

١ ــ من خطاب موجه من فروغ إلى صديقها القصاص الإيرانى إبراهيم گلستان . فى الكتاب التذكارى **جاودانه فروغ** ص ١٤ .
٢ ــ ديوان (أسير) ط ٩ ص ١٢ .
٣ ــ الديوان نفسه ص ١٣ .
٤ ــ ديوان(أسير)ص ٣١ .
٥ ــ أسير : ٣٤ .
٦ ــ أسير : ٤٠ .
٧ ــ أسير : ص ٤٥ .
٨ ــ أسير : ص ٩٩ .
٩ ــ أسير : ١١٦ .
١٠ ــ من دراسة لصدر الدين إلهى فى مجلة سبيد وسياه ٢٩ بهمن ١٣٤٥ . هـ . ش .
١١ ــ ديوان : ديوار : الجدار ط ١٣٥٤٦ هـ . ش . ص ص ١٣ ــ ١٥ .
١٢ ــ ديوار : ص ص ٣٩ ــ ٤٠ .
١٣ ــ ديوار : ص ٩٢ .
١٤ ــ ديوار : ص ١٤١ ــ ١٤٢ .
١٥ ــ عصيان : ط ٤ تهران ١٣٤٨ هـ . ش . ص ص ٩٧ ــ ٩٨ .
١٦ ــ عصيان : ص ٦٠ .
١٧ ــ عصيان : ص ص ٩٧ ــ ٩٨ .
١٨ ــ من أحاديثها لمجلة « آرش » صيف ١٣٤٣ ش .
١٩ ــ ديوان : تولدى ديگر : ط ٣ تهران ١٣٥٣ هـ . ش . ١٤٨ ــ ١٥٦ .
٢٠ ــ من أحاديث مجلة آرش التى سبق ذكرها .
٢١ ــ تولدى ديگر ص ص ٢٠ ــ ٢٣ .
٢٢ ــ تولدى ديگر : ٣٠ ــ ٣١ .
٢٣ ــ تولدّى ديگر : ٤٠ ــ ٤٣ .
٢٤ ــ تولدى ديگر : ٨٧ ــ ٨٨ .
٢٥ ــ تولدى ديگر : ١١٠ ــ ١١٣ .
٢٦ ــ القصيدة منشورة فى ط ٣ من تولدى ديگر ص ص ٩٨ ــ ١٠٥ وإن كانت ترجع إلى مرحلة لاحقة من حياتها .
٢٧ ــ لم أتناول قصيدة (فلنؤمن فى بداية فصل البرد لأنها منشورة فى كتابى الشعر الفارسى الحديث . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٨٢ .
٢٨ ــ من ديوان فروغ الرابع الذى نشر بعد وفاتها إيمان بيا وريم در آغاز فصل سرد ــ تهران ١٣٥٣ هـ . ش . ص ص ٥١ ــ ٦٠ .
٢٩ ــ النجمة الحمراء فى المأثور الصوفى الفارسى علامة على ميلاد النبى أو الولى ولا علاقة لها بالنجمة إياها . انظر : مثنوى مولانا جلال الدين الرومى ، الكتاب الثالث ، ترجمه وشرحه إبراهيم الدسوقى شتا ــ الزهراء للإعلام العربى ــ ١٩٩٢ ــ ص ٤١٢ .
٣٠ ــ القصيدة من ديوان : إيمان بياوريم ص ص ٦٤ ــ ٧٢ .
٣١ ــ من أحاديث لفروغ فى مجلة آرش صيف ١٣٤٣ ش .
٣٢ ــ من ديوان : إيمان بياوريم ص ص ٧٦ ــ ٨١ .
٣٣ ــ ما تبقى من آخر قصيدة كانت تكتبها ونشرت تحت عنوان : « دلم گرفته » ص ٨٦ من ديوان : إيمان بياوريم .

من واقع معايشة الجنون عن الحرية والإبداع :

مستويات توجه حـركية الوجود

بين حـالات الجـنون والإبـداع والعـادية

يحيى الرخاوى

أحسب أنه بتقديم هذا الفرض الرابع عن «الحرية والإبداع» تكون قد تكاملت أبعاد مشروع نظرية مصرية عن الإبداع ، تجاوز مسألة الإنتاج الإبداعى إلى إبداع الحياة ، وتربط مابين الغرائز (العدوان فالجنس) والبيولوجى (الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع) والجدلية (جدلية الجنون والإبداع) ومستويات توجه الحركية (الحرية) بما تشمل من دوافع وتنشيط وتجسيد وطبيعة علاقات وموضوعية وغائية .

وهذا المدخل من منطلق الحرية ليس جديدا تماما بالنسبة للفروض السابقة ، فهو يربط بينها ، إلا أنه يضيف تحديد أبعاد مزيدة فيما يتعلق بالحركية ، ومجالات المنظومات المتوازية والمتواصلة ، والمستقلة ، ومعانى المرونة ، والتوجه ، وضرورة الاعتمادية المعلنة والمرحلية ، ومستويات الوعى وتجسيده ، ومستويات الاختيار ، وموضوعية المبدع وواقعيته ، وإعادة تأكيد مفهومات « العادية » و« الجنون» و «الإبداع» ، من حيث هى حالات متناوبة فى الحياة العادية لكل البشر ، بدلا من تصنيف البشر أساسا ، وربما تماما ، إلى عادى ومبدع ومجنون .

١ ــ عود على بدء :

أحسب ــ ابتداءً ــ أن علىّ أن أحدد موقعى هذه المرة ، أكثر من كل مرّة . ذلك أننى أكتب فى منطقة (/ من منطقة) أتحرك فيها بصعوبة حتى لا أكاد أخرج منها ، (لا أستطيع ، ولا أريد) . وقد حاولت تحديد الموقع اللغة الخاصة فى كل مرّة دعتنى هذه المجلة الغراء للإسهام بما ترى ، حدث ذلك منذ البداية فى دراسة (إشكالية العلوم النفسية والنقد

الأدبى)[1] ، حيث حاولت تحديد كلمة «نفسية» إذ تضاف إلى الأمراض أو الطب أو التحليل أو النقد ، فالطب النفسى غير علم النفس غير علم السلوك غير التحليل النفسى ، فأين يقع النقد النفسى ؟ وإلى مَنْ مِن هؤلاء ينتسب على وجه التحديد ؟ وقد أردت — إذ ذاك — أن أبين أن النقد النفسى ، رغم اسمه ، لايمكن — فى النهاية — إلا أن ينُسب إلى متعاطيه شخصيا — بكل ما هو — حتى لو استعمل لغة نفسية بذاتها ، وذلك من خلال انتقاءاته ودفاعاته وإطاره المرجعى ومدرسته الفكرية جميعا .

ثم وضحت فى الدراسة التالية عن (الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع)[2] ماهية البيولوجى إذ هو حياة قبل أن يكون مادة حسية وكيمياء ، ومن هذا المنطلق بينت علاقة هذا البيولوجى حالة كونه إيقاعا حيويا فى عالم لايسير إلا من خلال ملئه وبسطه ، بدءا من التفاعل الكيميائى حتى دورات الكون التى نعلمها والتى لانعلمها ، وربطت ذلك بعملية الإبداع التى تحتاج إلى كلا الطورين (الملء والبسط) لتتم عند الشخص العادى والمبدع على حد سواء ، وكان أصعب ماعرضته هنا هو تأكيد أننا كلنا — بلا استثناء — نبدع بوصفنا بشراً ننبض ، ولكننا نختلف فى لغة الإبداع وناتجه وطول زمنه : هل الناتج هو إبداع مشكل فى رموز معلنة ، أم هو نمو ذاتى أم هو تطور نوعى .

وقد أثار هذا الفرض حفيظة بعض المبدعين الذين يفضلون أن يتميزوا عن العادى ، كما طلب منى ناقد متميز أن أزيدها شرحا وتفصيلا فى أعمال لاحقة لشدة غرابتها وجدتها ، بعد أن ألمح أن هذه الدراسة انبثقت من لحظة جنون خاص . ثم جاءت الدراسة عن (جدلية الجنون والإبداع)[3] فأتاحت لى أن أبين ابتداء ذلك الخلط الذى ينشأ من استعمال كلمة جنون «هكذا» من النقاد والأدباء والدارسين على حد سواء ، كما أشارت إلى أن الأطباء لم يستقروا على مضمونها لدرجة أنهم حذفوها من لغتهم ، أو كادوا ، ليستبدلوا بها أوصافا سلوكية ليس لها أغوار ولا أبعاد ، وأكاد أقول ولا فائدة (إلا تواصل زائف) ، وإن كانت المعالم السلوكية شديدة التحديد .

وقد ربطت مابين هذين الفرضين بما يمكن أن يكون بداية هذه الدراسة عن الحرية ، حيث بينت أن مستويات الجدل المتصاعدة ، وأن موقف المبدع من المادة الأولية ، وناتج التعتعة ، وتكثيف الزمن ، هى مايحدد مسار هذه المادة ومآلها من حيث نوع الإبداع ومستواه ، وانتهيت إلى إلغاء تقسيم الناس مابين عادى ومبدع ومجنون ، ليحل محل هذا التقسيم النظر إلى كل فرد باعتباره حالة تتناوب عليها الحالات الثلاث : حالة الإبداع ، وحالة الجنون ، وحالة العادية بدرجات مختلفة ، وفى أطوار متلاحقة ، ظاهرة وباطنة ، منتظمة وغير منتظمة ، وتصورت بذلك أننى فضضت الاشتباك بين حتم الإبداع للشخص العادى من خلال الإيقاع الحيوى اليومى ، وبين تفرّد أشخاص بذاتهم — وهم قلة بالضرورة — أن يكونوا المبدعين دون سواهم ، حيث تكون المحصلة النهائية لكل فرد هى نتاج موقفه من أطوار نبضه ، وتحمله الوعى بجدله واختياره نوع مسار حركيته . وفى محاولة الوفاق بين فرض الإيقاع وفرض الجدلية ، ذكرت تحديدا :

« إنه لاينبغى ايضا أن نتصور أن تأكيد تلقائية التنشيط ونوابية الإيقاع الحيوى تتضمنان أى ترجيح لإلغاء دور الإرادة الفردية ، ومسئولية الرؤية ، وأرضية التركيب الشخصى ؛ ذلك أن التقاط التنشيط ، بل السعى إلى استثارته ، والمشاركة فى توجيهه ، ثم تحمل مسئولية الوعى به ، والحيلولة دون إحباطه ، فالصبر على عدم الإسراع بإجهاضه بالإضافة إلى تعهده فصقله ، فرفض إرعابه ، والنهوض بثقله ، فاكتشاف نقصه وحوار نقده — كل ذلك وغيره هو وظيفة «التوجه الإبداعى الإرادى الفردى لكل مبدع على حدة» .

وهذه النقطة من أهم مداخل هذه الدراسة عن الحرية . وفى فرض سابق عن هذا وذاك[4] ، وإن ظهرت صورته المعدلة المعقب عليها من جديد ، عن « طاقة العدوان وحركية الإبداع»[5] ، كان المدخل إلى الإبداع من خلال إعادة النظر فى دور غريزة العدوان فى فعل الإبداع خاصة . وبعد مراجعة مفهوم العدوان والكشف عن جانبه الإيجابى ، أبنت دوره فى استيعاب هذه الغريزة للسمو بها (وليس للتسامى عنها) فى عمليات الإبداع الأخطر والأعمق (والذى أسميته الإبداع الخالقى) تمييزا له عن الإبداع الأقل قلقلة واختراقا مما أسميته الإبداع التواصلى (أو الإبداع الموهبة) الذى تقوم غريزة الجنس باحتوائه والتعبير عنه .

وقد استعرضت بإيجاز معظم ذلك فى التعقيب على هذه الدراسة وانتهيت إلى القول :.

«وإذا كانت عملية التنشيط الأولى تنتمى إلى الإيقاعية البيولوجية ، فإن عملية التحطيم والاقتحام تنتمى إلى إيجابية العدوان بدرجة مناسبة من الإرادة الغائية والوعى الفاعل النشط» .

ثم أضفت ، وبتعبير آخر :

«فإن الانتقال من مرحلة الإمكانية البيولوجية المتاحة فى (فعلى التعتعة والبسط / إيقاع) ، لا تصبح ناتجا إبداعيا متميزا ومرصودا إلا إذا انتقلت إلى مرحلة الصياغة فى جرعة مكثفة مخترقة كاشفة ، وبإرادة حاسمة ووعى مسئول ، وهذه المرحلة الأخيرة ــ مرة ثانية ــ هى التى تحتاج قدرا هائلا من الطاقة الملتحمة بالوعى والإرادة (وخاصة فيما أسميته الإبداع الخالقى مرة والإبداع الفائق أخرى) طاقة تكون قادرة على الحفاظ على جرعة التنشيط إلى غاية الإبداع المنتج » .

فتأتى هذه الدراسة عن الحرية لتعطينى الفرصة لشرح ، وتعديل وتطوير ، كل هذا أو بعضه ، أو حتى للتراجع عن تأكيد ماهيّة الإرادة الغائية والوعى الفاعل النشط ، وعلى طبيعة الإرادة الحاسمة والوعى المسئول كما وردت فى الفقرة الثانية .

إذن فهذه الدراسة لاتخرج عن هذه المنطقة المحددة فى محاولة للإجابة عن تساؤلات تقول : إذا كان الإبداع هو فعل عادى ، وتعتعة بيولوجية إيقاعية راتبة ، وكان ناتجه (نموا ذاتيا أو تشكيلا مسجًلا) هو نتاج حركة ديالكتيكية متصاعدة ، وكانت جذور دوافعه ، وإمكانات استيعابه شديدة الارتباط بكل من العدوان والجنس ، كما أنه يرتبط فى كل آن بدرجة التعتعة والمرونة وعدم التوازن الساعى إلى التوازن ، إذا كان كل ذلك كذلك ، فأين دور الإرادة والحرية فيه ؟ وإلى أى مدى يعاق بمعوقات الحرية والإرادة ؟ وقبل كل ذلك، ما ماهية الإرادة والحرية فيما يتعلق بالإبداع ؟

٢ ــ منطلق وطبيعة هذه الدراسة :

علاقة الحرية بالإبداع هى جزء لايتجزأ من مهنتى ووجودى شخصيا ، وأنا لا أكاد أستطيع الفصل ــ للأسف ــ بين مهنتى ووجودى بمختلف صوره ، وخاصة حالة كونى أخلق وعيى ووعى البشر العرايا (إلا من فطرتهم النافية الرافضة المتناثرة المتململة = الجنون) الذين يشاركوننى مأزق حياتى / حياتنا .

فأنا أكتب إذن هذه المرة بصفتى معايشاً لوعى الجنون ، فى مرضاى ومعهم ، وفى نفسى ، من خلالهم ، وبهم . وقد تساءلت وأتساءل دائما عن أولئك الذين يكتبون عن الجنون[٦] دون أن يكون قد أتيحت لهم الفرص الكافية لمعايشته ، خاصة أولئك الذين كتبوا عن الجانب الإيجابى له ، وافترضت دائما أنهم لابد أن يكونوا قد عايشوا جنونهم الخاص بطريقة رائعة متميزة . ودائما أتصور أن مهنتى قد أتاحت لى فرصة أكبر وأرحب لمعايشة الجنون فى الداخل والخارج على حد سواء ، فرصة أن أضطر للتعرى وهم يتعرون ، وأن أغمر وهم يتحدون ، وأن أتناثر مسئولا لألملمنى وإياهم وهم يتقدمون نحو الشفاء ، أو يزدادون عريا وتناثرا وتحديا وعناداً ، وقد اخترت هذه المرة أن أرجح كفَة المعايشة المباشرة[٧] مصدراً أساسياً لمواجهة هذه الإشكالية الصعبة عن الحرية ، مكتفيا بإضافة أغلب الاستشهادات والإيضاحات فى الهامش دون المتن ، فأجرب هذه الطريقة التى تسمح بانطلاقة التتابع ، والتى تعطى للهامش القيمة نفسها ، التى يستحوذ عليها المتن .

٢ ــ ١ الفرض العام :

فليكن الدخول المباشر إلى التناقض الظاهر المقتحم هو الصدمة البادئة ، ثم نرى .

فهى البداية البسيطة المزعجة مادام لامفر .

«لا وجود للإبداع إلا إذا توفر له قدر مناسب من الحرية رغم أن الحرية ــ بمعنى إرادة الاختيار الواعى الظاهر ــ وهم شائع فى أغلب الأحوال» .

٢ ـ ٢ فروض مساعدة ، وأساسيات قَبْلية :

قد يكون هذا الطرح البدئى شديد الاختزال ، شديد التحدى ، مما يحتاج معه إلى تقديم بعض الفروض المساعدة ، كما يلى :

١ ـ إن الحتمية تسطيح سببى يخفى أكثر مما يفسر .

٢ ـ إن الغائية احتمال مؤجل .

٣ ـ إن الإرادة الظاهرة (الواعية) ليست هى الدالة على وجود الاختيار .

ثم نضيف إلى ذلك بعض المقولات المتعلقة بهذه الفروض والتى كادت ترتقى لتتخطى مرحلة الفرض ، وإن لم تصل إلى مرتبة الحقائق ، وأهمها :

١ ـ إن تعدد الذوات فى واحد ، وتبادلها ، وتراتبها يثير تساؤلات صعبة حول مَن يختار من بين هذه الذوات فى اللحظة المعينة ؟

٢ ـ إن اللحظة الآنية هى اللحظة الوحيدة الموجودة الواجدة (القادرة) رغم أنها ليست إلا جماع البعد الطولى حالة كونها متفاعلة فى الآن الماثل طول الوقت . وبالرغم من كون المبدع ليس وليد اللحظة فقط (طبعا) فإنه ـ أيضا ـ ليس سوى هذه اللحظة .

٣ ـ إن بداية التحول النوعى ، الذى يعتبر الإبداع المنتج إحدى صورها، هو نهايته ، هى بداية ذات اتجاه واحد (بلا عودة) رغم أن لها فى هذا الاتجاه الواحد تنويعات مختلفة .

٤ ـ إن ارتباط الإبداع بالبسط من منظور الإيقاع الحيوى[٢] يلزمنا أن نرى دور الحرية فى عملية الإبداع من خلال بعدها الطولى أساسا ، وليس فقط من خلال حضورها الآنى .

٣ ـ الحرية والجنون

يقف الجنون متحديا فى بؤرة إشكالية الحرية[٨] .

١ ـ فهو من ناحية يعلن القدرة على الاختلاف على حساب أى مكسب ، وباقتحام أى مجهول ، فهو بذلك أحد مظاهر الحرية فى قصوى قدراتها الاقتحامية[٩] .

٢ ـ ومن ناحية أخرى هو انسحاب كامل من كل المقومات الضرورية لاختبار حقيقة الحرية فى مواجهة الآخر / والواقع .

٣ ـ وهو من ناحية ثالثة استسلام للداخل القابع فى الظلام عادة ، بما يؤدى إلى نفى الحرية تماما ليتركنا فى مواجهة الوجود الخاوى إلا من التناثر المختلط المرجرج فى المحل .

وبإيجاز أصوغها بألفاظ أخرى :

إن المجنون يخترق كل حاجز ، ويعيش كل مجاوزة ، وقفز فوق أسوار اللغة بلا لغة ، وهو يلعب بالزمن فى الزمن ، ولايتبعه ، ولايقع فيه ، لكنه فى الوقت نفسه ينتهى إلى هلامية ساكنة حتى لو ترجرجت فى مكانها وكأنها تتحرك .

ثم بتعبير أكثر إيجازا :

إن المجنون الحر الطلق هو هو الساكن الدائر فى محله فى انغلاق دوائرى متناثر . وهكذا ينفى الجنون الذى يبدو لأول وهلة ، وكأنه الحرية الكاملة ، ينفى الحرية تماما وهو يجتثها من جذورها .

ومع أن الحرية تبدو ـ هكذا ـ ضرورة بل حتمية لاختيار الجنون ، فإن الجنون هو فى النهاية مقصلة الحرية .

إن الجنون هو فعل الحرية لتستحيل .

أو :

إذا كان الجنون اختيارا فى مستوى معين من الوجود فإنه ليس اختياراً للحرية ، وإنما هو نفسه الحرية القاضية على نفسها .

وهذه المأساة هى من أعظم إشكالات الجنون ، فهما وعلاجا .

المجنون إذن يختار أن يحرم من اختياره .

وغير المجنون لايملك (بوعيه الظاهر) أن يختار الجنون . أى إن الإنسان العادى (جدا) يبدو كأنه لا يستطيع (أعجز من) أن يُجنّ .

أما المجنون فهو ـ بجنونه ـ يعلن أن له طريقا آخر ، وأنه استطاع برغم كل شيء أن يرفض السائد الآمن ، وأن يتحدى ، ليسلك ـ منفردا ـ الصعب المجهول .

وبديهى ، فإن علينا أن نتوقف هنا عند كلمات مثل « استطاع » ، ومثل « يرفض » ، ومثل « سوىّ » ، لكن ذلك سوف يكون له مكان مناسب بعد قليل .

٣ ـ ١ السماح بالجنون (حق الجنون)

هذا من ناحية فعل المجنون ، أما من ناحية السماح للمجنون أن يجن «فإن للحرية دوراً أخطر ، ذلك أنه لكى يجن الإنسان (لكى يستطيع أن يجن) لابد أن يُسمح له (بشكل ما) بذلك[١٠] ، أى لابد من وجود مساحة متاحة للحركة (فى الداخل والخارج على حد سواء) تسمح بأن يمارس فيها الإنسان اختلافه لدرجة اختيار هذا النقيض الشاذ المتحدى . وبديهى أن هذه المساحة (أو السماح) هى التى تتفرع فيها الاختيارات المتعددة بما فى ذلك اختيار الجنون . ولتوضيح ذلك ، فإنه على سبيل الافتراض : إذا كان القمع الخارجى مطلقا (مائة فى المائة) والقمع الداخلى كذلك (مائة فى المائة) فإن الجنون مستحيل حتما ، لأنه لم يعد ثمة سبيل لأى اختيار بين بدائل .

٣ ـ ٢ عن طبيعة الجنون والاختيار :

ولكن هل يحدث اختيار الجنون هذا بوعى آنى ، أم بقرار مسبق ، أم بوعى لاحق ؟

إن فهم مسألة اختيار الجنون يحتاج إلى التسليم بأساسين :

الأول : تعدد الذوات[١١] ، وأن اختيار أى ذات منها على حدة هو اختيار لاشك فيه ، حتى لو بدا على حساب الذات الظاهرة أو الذات الوعى الأقرب للسطح .

الثانى : هو أن الاختيار لايظهر بشكله المباشر ، المعترف به ، إلا بعد بداية الجنون نفسه ، بما يسمى الاختيار بأثر رجعى . أو اكتشاف أن الأمر كان اختياراً فى حينه ولكن من مستوى آخر[١٢] .

ولايعنى ذلك أن الذى يختار الجنون واحد فقط من بين التنظيمات المتعددة للذات ، لأن الذى يعلن محصلة الاختيار هو الكل المتداخل فى واحد ظاهر ، وهو الكيان الذى له اسم علم ينادى به ، والذى يوصف بالجنون ، فبداية الاختيار تكون بترجيح أحد التنظيمات البدائية عن التنظيم الواقعى الناضج ، لكن الذى يحضر فى الوعى الظاهر هو :

(١) جماع آثار هذا النشاط البدائى ،

جنبا إلى جنب مع :

(٢) مظاهر مقاومة النشاط القائم لهذا النشاط المقتحم ، بالإضافة إلى :

(٣) بقايا هزائمهما فى آن .

والمجنون الذى يقر باختيار جنونه أثناء العلاج النفسى المكثف ، لايفعل ذلك إلا وقد اطمأن لقدرة جنونه على التحدى ، فهو يقر الاختيار بعد تمكن الجنون من الحلول فى الوعى الظاهر ، ذلك لأن الجنون حين يكسر القشرة ليطل من الداخل ، إذ يقتحم الوعى الظاهر ، يصبح الداخل خارجا أو جزءا من الخارج ، وهنا يمكن إعلان إدراك أن الأمر كان اختيارا ، فهو الآن إعادة اختيار وتأكيد اختيار ماسبق اختياره . الجنون اختراق ما فى ذلك شك ، حتى لو كان اختراقا محكوما عليه بالهزيمة مثل النيزك الساقط . والجنون عدم متحد .

٤ ـ عن الإرادة والاختيار .

على غير مايشاع فى عابر القول ومتعجله ، لابد من التنويه بأن الحرية ، رغم ارتباطها الوثيق بما هو إرادة ، وماهو اختيار واع بين بدائل ، إلا أنها ليست مرادفة لأى منها ، وإن كانت أقرب إلى الاختيار منها إلى الإرادة ، وقد استعملت قرب خاتمة دراسة العدوان الأحدث[٥] لفظ الإرادة ووصفتها مرة بأنها غائية ومرة بأنها حاسمة ، وقد أتت الفرصة لمراجعة هذا وذاك . ثم إن مفهوم الإرادة بالمعنى السلوكى (الاختيار الواعى فى ظاهر الأمر) يعلن أن الإرادة تكاد تكون معدومة عند الفصامى بالذات (وهو الممثل الشرعى للجنون) بما يتنافى

مع فرضنا الأساسى وقولنا السابق من أن الجنون (والفصام فى بداية ونهاية كل جنون) هو اختيار فى حرية متحدية مطلقة ؟

الأجدر إذن أن نسترجع مفهوم الإرادة هنا فى جذور تأصيلها كما وردت سابقا فى ذلك السياق .

٤ ـ ١ ماهية الإرادة :

وبدون الدخول فى تفاصيل أكبر . . . نستطيع أن نقول :

«إن الإرادة دائما نسبية ، وإن نموها مثل سائر الوظائف النفسية ، يتناسب تناسبا طرديا مع مسيرة التكامل ، أى مع المساحة من النفس التى تعمل «معا» ، أى مع مدى الترابط وعمق الولاف المتصاعد ومستواه»[١٣] .

وقد بينا فى حينه التحديد السلوكى للإرادة بما لا يسمح بأى ترادف مع الحرية بمفهومها الأعمق ، وإن كان يسمح بداهة بالتداخل . وأعيد إثبات مناطق الاقتراب بين الإرادة والحرية من واقع العلاج أولا :

«إن أرقى درجات الإرادة التى قابلتُها هى المتعلقة بموقف : الوعى المواجهى بتناقض الذات ، بما يصحبه من اكتئاب ثم اختيار «المجال» الذى يحافظ على هذا الوعى ، وفى الوقت نفسه : الوعى بكلية الآخر بتناقضاته المخلة المتحدية ، ثم اختيار صحبته عن إلغاء جزء منه ، ومن ثم اختيار الوعى والمجال الذى يسهم فى ترجيح الممارسة الواقعية المتصاعدة ، أو مادون ذلك» .

ومايهمنى فى هذا المقتطف هو تعبير «اختيار الوعى والمجال . . .» ثم تعبير «الذى يسهم فى ترجيح» . والعلاج النفسى الجمعى الذى أمارسه ، والذى وصفته تحديدا بتعبير «إحياء ديالكتيك النمو»[١٤] إنما يهدف إلى الوعى بالجانب الآخر من كل قضية ، فإذا كان هناك جانب آخر ، فهناك اختيار ، وإذا أتيح الاختيار فى مجال العلاج ونجح ، إذن فهو متاح فى مجال المجتمع الأوسع ، وهو حقيقة إنسانية يدركها المريض ويحل بها مسئولية وجوده ، إذ يعتبر مرضه من ضمن وجوده ، فلو أنه عاوده بعد اختيار، فهو حامل لمسئوليته لامحالة .

٤ ـ ٢ المنظور التركيبى (والدينامى) للإرادة

ومن واقع سيكوباثولوجى تركيبى (دون تجاوز المنطلق السلوكى) فإننا نعيد القول بعد التعديل :

إنه فى لحظة ما ، توجد قوة واحدة (نقطة انبعاث) فى مستوى بذاته من مستويات النضج (والتنظيمات التركيبية) ، نقطة تتمتع بدرجة مناسبة (لمستواها) من الوعى .

وتقاس الإرادة من منطلق تركيبى فاعل بناتجها الموضوعى ، وليس بمجرد إعلان حضورها أو تحديد اختياراتها . ومن ذلك : تناسب المساحة من الوعى :

(١) مع الإدراك المعرفى .
(٢) مع القرار الصادر .
(٣) مع التنفيذ المناسب .
(٤) مع المثابرة .
(٥) مع التعلم اللاحق .
(٦) مع التعديل المتاح . . . . وهكذا .

وكل ماعدا ذلك يصبح إرادة ناقصة أو «لا إرادة»[١٥] .

ولم تأخذ الإرادة أكبر من حجمها فى فعل الإبداع ، اللهم إلا عند بعض غلاة السلوكيين الذين يتصورون أن التدريب على القدرات أمر ينتهى إلى حفز الإنسان إلى وعى واضح وإرادة مشحوذة كافية لفعل الإبداع . وهذا منفى عند كل من استطاع أن يعبر عن وعيه المتكاثف حالة كونه مبدعا[١٦] ، وأحيانا يُخرج الاضطرار أعظم إنجازات الإبداع[١٧] .

٥ ـ تشكيلات الحرية :

فإذا لم تكن الحرية هى الاختيار الواعى فى عالمنا الظاهر ، ولم تكن مرادفة تماما للإرادة كما بينا ، فلابد من أن نواجه إلزام التقدم نحو استكشاف مقومات الحرية أولا : كما نُعنيها فى فعل الجنون ، ثانيا : كما تحضر فى فعل الإبداع ، وأحيانا : فى الحالة العادية . فنحن نواجه الحرية ، نعيشها ، نواكبها على مستويات مختلفة وبمظاهر متعددة ، ليست متنافرة ولايستبعد أحدها الآخر ، ومن ذلك :

(١) أن فعل الحرية إنما يعلن بأثر رجعى حين نعايش آثارها فى لحظة التغيير النوعى الذى يشير بدوره إلى طفرة الولاف الناتج عن التراكم المتضفر ، إذ هو تراكم يعلن فى النهاية ولاف اختيارات متعاقبة لم تعلن (وما كان يمكن أن تعلن) فى حينها ، وهذا مرتبط بالمقولة السابقة من أن الاختيار قد يكون اختيار المجال وفرص الحركة أكثر منه اختيار القرار المفضّل بين البدائل .

(٢) وثمة حرية تعلن إذ تواكب انبعاث الوعى فى مواجهة إعادة النظر فى زحمة المعلومات فى الداخل (والخارج) وهو الإعلان المصاحب لأعراض مثل خبرة تغير الذات (لست أنا هو) أو تغير الكون ، والحقيقة أنها ليست تغيرا وإنما إعادة اكتشاف بعد التخلص من بعض معوقات الحرية الجاثمة تحت سحق إيقاع الحياة العادية الراتبة .

(٣) وثمة حرية تُفَعْلَن فى فعل حاضر مسئول مخترق يسمى الثورة .

(٤) والمجنون (مثل الثائر والمبدع) يمارس حرية حقيقية ــ أكثر من الشخص العادى ــ ولكن ليس أكثر من المبدع كما سنرى ، وهى حرية حقيقية رغم أنها خاصة فهو يتغير كيفيا نتيجة اختيارات سابقة .

وهو فى البداية يمتد وعيه حتى يرى الداخل فى الخارج ، ويعلن قدرته على اقتحام النقائض وإعلانها ، بل قبولها جزئيا (رغم عجزه الملاحق) ، ثم هو يقذفها فى وجه من ينكرها (من السادة الأسوياء) ، وهو يخترق كل المألوف تحطيما ، ثم يتركه انسحابا باندفاعة منفردة وقادرة على أن تبقيه وتحميه فى موقفه / موقعه الجديد . وهذا هو الفشل الأخير الذى هو أيضا ضمن صفقة حرية المجنون ، والذى يتقبله المجنون بقدر ما هو اختياره .

(٥) وقد ميزت بين أشكال الإرادة بما يلامس مفهوم الحرية فى فرض الجدلية ، وذلك عند كل من حالة العادية (أى شخص حالة كونه عاديا) والجنون (أى شخص حالة كونه مجنونا) والمبدع (أى شخص حالة كونه مبدعا) ، ميزت بين أشكال الإرادة فى كل حالة (وإن كنت قد عثرت على ذلك فى الجدول دون المتن)[١٨] على الوجه التالى :

فى حالة العادية : الإرادة ظاهرة . ضيقة المجال ، محدودة الفاعلية ، زاعمة الحرية بقدر أكبر من حقيقتها .

وفى حالة الجنون ، فإن الإرادة : خفية ، فاعلة ، متعددة ، محصلتها مشلولة على المستوى الواقعى .

أما فى حالة الإبداع فقد وصفتها على أنها : فاعلة غائية ، لاتحتاج حتما إلى قرار معلن مسبقا ، متعددة فى تكامل .

وتطويرا لهذه البداية التى مازلت متمسكا بمجملها رغم اقتراب (ولا أقول ترادف) الإرادة مع الحرية ، أعدت النظر فى مستويات الاختيار ، فوجدتها متصاعدة مختلفة ، فى كل من هذه الحالات بشكل يحتاج إلى تفصيل ، لما يتناسب مع النظر للإبداع من زاوية الحرية .

٦ ــ مستويات الاختيار

ولكن ما مستويات الاختيار التصعيدية ، أو (التدهورية التحللية) التى يمثل بعض نتاجها الجنون أو نقيضه ؟ وهل هو مستوى واحد أم هى مستويات عدة ؟ وهل هى المستويات نفسها التى يواجهها الشخص العادى والمبدع ؟ أم أن للمجنون اختيارات أخرى على طول موجة تختلف عن تلك التى يواجهها العادى والمبدع ؟

مرة أخرى نتوقف لنتذكر (ونكرر) أن المجنون الذى نعنيه بلفظ المجنون ، هنا ، خاصة نحن نتكلم عن حرية المجنون هو المجنون / المسيرة[١٩] وليس صنفا معينا من الجنون[٢٠] .

وسوف نطرح الآن مستويات الاختيار كما واجهتها ، من المنطلق الذى أكتب منه ، إذ رصدتها على الوجه التالى :

ولكن قبل أن أقوم بتعدادها أود أن أشير إلى أنها ليست مستويات اختيار بين الجنون والإبداع مثلا ، بل إنها مستويات اختيار عامة يواجهها البشر جميعا بغض النظر عن موقعهم من الحالات الثلاث ، وهم يختارون حالاتهم التى تختار بدورها أشكالا وتفريعات من اختيارات هذه المستويات ، أى أنه اختيار مركب دائما

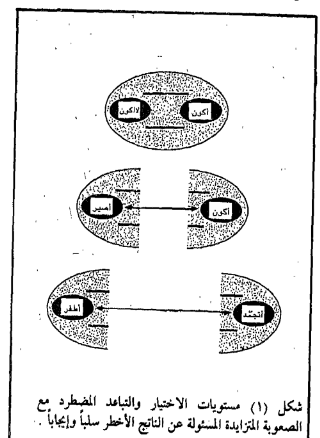
فالمجنون (الجنون / المسيرة) إنما يختار بين بدائل جوهرية هى الأسئلة الكيانية التى تواجه الإنسان سواء كان عاديا أو مبدعا (أو بتعبير خاص فالاختلاف هو مابين حالة الجنون، وحالة العادية، وحالة الإبداع) وتتدرج هذه الأسئلة على الوجه التالى :

١ ــ أكون أو لا أكون .

٢ ــ أكون أو أصير (من الصيرورة) .

٣ ــ أتجمد (أسكن) أو أطفر (أثب، أتحول، مندفعا إلى مجهول خطر واعد، بغض النظر عن النتيجة) .

وهذه الاختيارات تزداد صعوبة مع تدرجها، فالسؤال الأول يقع طرفاه أقرب، ونتائجه أكثر احتمالا، أيا كان الاختيار وأيا كانت النتائج سلبية أو إيجابية، والسؤال الثانى يبتعد طرفاه أكثر، فيزداد الاختيار صعوبة، وتزداد النتائج خطورة، والسؤال الثالث يزداد أكثر وأكثر صعوبة وخطورة، شكل[1] .



شكل (١) مستويات الاختيار والتباعد المضطرد مع الصعوبة المتزايدة المسئولة عن الناتج الأخطر سلباً وإيجاباً .

٦ / ١ اختيارات المجنون : جدول (١)

والإجابة عن هذه الأسئلة فى حالة اختيار الجنون تتخذ شكلا ومسارا فى تدرج متدهور ومتباعد فى آن :

س ١ : أكون أو لا أكون :

جـ :

(١) فلأكن مجنونا « أنا » خير من أن أكون عاقلاً « لست أنا » هم صنعونى لهم، ولسوف أكون غير ذلك بالرغم منهم، حتى لو كان الثمن هو الاختلاف حتى الجنون .

(٢) لكننى ــ بجنونى ــ لما حققنى، لم أعثر إلا على عدة أنوات متصارعة متزاحمة، فأين أنا ؟ رفضت أن أكون أنا من صنعهم فإذا بى لست أنا، لا من صنعهم ولا من صنعى، لست إلا سلب « أنا » (عفريتة ــ نيجاتيف) وهى الصورة العاجزة للأنا نفسه الذى رفضته .

لا . . لست أنا،

يا ويحى : لم « أكن » .

س ٢ : أكون أو أصير ؟

جـ :

(١) عجزت أن « أكون »، سرقونى بالعادية والنمطية وحين رفضت ذلك خدعت نفسى بجنون لم يحقق شيئا، ليس هذا السلب هو «أنا» إنه نفى ما هو أنا وما يمكن أن أكونه .

يا ليتنى اخترت ألا أكون .

(٢) ولكن الطريق بلا عودة، فلا أنا قادر أن أرجع كما كنت (« لا أكون » فى السر، فأتصور أنى كنت)، ولا أنا راغب فى ذلك، ولا أنا قابل أن أواصل خداع نفسى فى أن تكون كينونتى الجديدة (المجنونة) هى « أنا » الزائفة .

(٣) سوف أصنع نفسى : أصير .

(٤) ولكن كيف ؟ سوف أواصل الرفض والتقدم .

(٥) ولكنى اكتشفت أن صيرورتى التى اخترتها ليست سوى زحمة « الأنوات » وتشتت التوجه .

(٦) أنا فى صيرورة : لكنها صيرورة إلى أدنى : أنا أتدهور .

س ٣ : أتجمد أو أطفر .

جـ :

(١) تنازلت عن كينونتى الزائفة كى « أصير » لكننى أصير أدنى بلا معالم ولا واحدية .

(٢) أريد أن أوقف هذه الصيرورة ، بل لعل اللاكينونة كانت أستر .

(٣) لا أستطيع أن أوقف صيرورة تتدنى ، أليست اختيارى ؟

(٤) لكن لابد أن تقف بأى ثمن ، حتى بالسكون ، بالتجمد ، بقفل الدوائر ، باللاحياة .

(٥) أهذا هو الممكن ؟ أهذه هى نهاية محاولتى أن أكون ؟ هل محاولتى أن أكون وأن أصير هى فى النهاية هذا الجمود (الذى يظهر أحيانا عيانيا فى صورة التصلب الكاتاتونى (catatonic) ؟

(٦) لا .

(٧) فلأطفر مندفعاً بعيدا عن كل هذا ، حتى لو أدت اندفاعتى / طفرتى إلى موتى (الانتحار ـ مرضا) ، أو تحطيمكم (الهياج القاتل) أو إلى مزيد من المجهول .. أى شىء ، أى شىء .

٦ / ٢ اختيارات المبدع : جدول (١)

وبدايات المبدع ومواجهته لهذه الاختيارات هى أقرب إلى المجنون منها إلى العادى[21] .

س ١ : أكون أو لا أكون :

جـ :

(١) أكون طبعا . يكفى سرقة وكذبا ، طبعا أكون . إن مجرد طرح السؤال هو إهانة ، فقط اكتشفت أننى لست أنا ، وهأنذا أكون .

(٢) لكننى فائق الوعى ولن أكتفى بالرفض ، وإلا فسوف ينقضوا علىّ من جديد ، إما بالعلاج ، أو بالكذب .

(٣) سوف أصوغ نفسى عكس ما أرادوه ، دون أن تتناثر منى أو أنفيها .

(٤) الحماية الوحيدة هى أن أكون عكس ما أرادوا (وليس « نفى » ما أرادوا) أثور ، وأختلف ، وأصنع ما أشاء دون استئذان ، وأعمق ذاتى الجديدة أكثر ، فأكثر فأكثر .

(٥) لم أستطع ، فسوف أعلنها ثورة عليهم .

(٦) لأستمر أنا بالخُلف ، وبالرفض ، وبالمواجهة ، وكل هذا الإبداع المخالف هو « أنا » .

(٧) اخترت أكون وهأنذا « أحقق ذاتى » .

(٨) لكن يبدو أنها ليست ذاتىَ (بل هى عكس ما أرادوا) حقيقة ليست « نيجاتيف » ، حقيقة أنى أتواجد فى إبداعى ، حقيقة أنى أفاجئهم بلغتهم ، بما لا يعرفون ولم يعملوا له حسابا .

(٩) لكنى لست أنا .

(١٠) يا خسارة !!!

لا .. لست أنا ، لم « أكن » .

س ٢ : أكون أو أصير ؟

جـ :

(١) عجزت أن أكون ، خُدعتُ فى حكاية « تقرير الذات »[22] ، لا ينفع أن أكون أكثر مما هو أنا ، مما هو كائن ، كانوا قد سرقونى بالعادية والنمطية فخدعت نفسى بكيان لم يحقق شيئا ، (ليس أنا هو هذا الشبه المضاد حتى لو كان إبداعا) هو « أنا » إنه عكس ما أرادوه ولكنه ليس ما أردت أن أكونه ، (رغم أنه ليس عفريتة أو نفيا بحتا) .

(٢) لكن إذا كانت هذه ليست « أنا » ، فهل معنى ذلك أن ماكنته من قبل ، ما صنعوه هم : هو أنا ؟

طبعا لا ، فاختيارى هذا أفضل ، وأنا أضيف به ، وأشعر بذاتى ، وأعمقها وأؤكدها ، لكننى لا أتحرك من مكانى .

(٣) مادمت لن أعود (أرفض ألا أكون ، ويستحيل) ومادمت لا أرضى بهذه الكينونة التى هى « شبه أنا » ، فلسوف أنطلق منها إلى ما بعدها ، وليس فقط إلى عكسهم ، اخترت أن « أصير » حتى ولو كان ذلك على حساب ما تصورته « أنا » مما ليس « هم » وصنيعهم .

(٤) ما أصعب هذا الجديد وأروعه .

(٥) هى حركة فى اتجاه ليست أنا (وليست هم) .

(٦) لكننى هكذا أفقد نفسى : أضيع .

جدول (١)	الجنون	الإبداع	العادية
أكون <= (أو) => لا أكون	١ ـ فلأكن (غير ما أرادوا) ٢ ـ حتى لو كنت مجنونا ٣ ـ لا لست «أنا» ٤ ـ ياويحى لم أكن	١ ـ أكون (غير ما أرادوا) ٢ ـ وأنا قادر أن أكون غير ما أرادوا ، أن أبدع . ٣ ـ أن أبدع نفسى أو أنتج إبداعا يحققنى . ٤ ـ !! لم أبدع إلا عكسى . ٥ ـ قواعدهم مازالت ترهقنى	١ ـ ماهذا الكلام الفارغ ؟ ٢ ـ هأنذا كائن «هكذا» فلماذا السؤال أصلا . ٢ ـ حتى لو كان هذا الذى أكونه هو من صنعهم ٣ ـ لا أكون = أكون ٤ ـ هذا أنا
أكون <=> (أو) = أصير	١ ـ فشلت أن أكون (حتى مجنونا) ٢ ـ ياليتنى اخترت ألا أكون ٣ ـ سوف أتقدم (أصير) ٤ ـ صيرورتى ليست إلا زحمة عشوائية لأنوات مشلولة ٥ ـ إنها صيرورة إلى أدنى	١ ـ ليس هذا ماأردت أن أكونه ٢ ـ إذا كان هذا ماهو أنا (أكون) فلا ، سوف أتقدم ٣ ـ أصير : هذا هو ٥ ـ لكن يبدو أنها الصيرورة فى المحل ٦ ـ لم يعد يكفينى أن أصير	١ ـ وإذا كان هذا لايكفى ، فلأستزد منه هو ، ليكفى ٢ ـ أكثر ، أكثر ، مما هو نفسه «أنا» . ٣ ـ تطلعاتى ، وطمعى ، هما صيرورتى زيادة ماهو أنا «هذا هو نفسه»
أتجمد <= (أو) => أطفر	١ ـ أريد أن أوقف هذه «الصيرورة إلى أدنى» ٢ ـ حتى لو أتجمد ٣ ـ ليكن (أو) ٤ ـ فلأكن كيانا ملغوما أتطاير مقتحما (من يدرى)	١ ـ فلأتوقف إذا لم يكن عندى إلا هذا ٢ ـ أو فلا أفعلها وليكن ما يكون ٣ ـ يابعد الشقة وخطورة الوثبة ـ الطفرة ٤ ـ لكنها هى	١ ـ يكفى هذا ؟ فهو الموت ٢ ـ ليكن ٣ ـ لا أستطيع أن أجمع أكثر ، ولا أستطيع أن أنتظر ٤ ـ فلأفعلها أنا ٥ ـ أو أضيع كل ماجمعت

(٧) لابل إننى أتخلق كل يوم ، كل لحظة كل إبداع ، فهو الإبداع .

(٨) إننى أفاجأ بى كلما أبدعت .

(٩) إننى دائم التغير ، إن الكينونة خدعة لكن الصيرورة هى الحقيقة شريطة ألا تتلاشى فيها الأنا .

(١٠) اخترت أن أصير فى إبداعى هذا ، لكن يبدو أن « هذا » لا يكفى .

(١١) لا يكفينى أن أستمد تحديد معالمى (وجودى) من إبداعى . أرفض « أنا مبدع = أنا موجود » .

س ٣ : **أتجمّد أو أطفر**[٢٣]

جـ :

(١) اكتشفت أننى أكرر نفسى ، (بلا نفسى) .

(٢) هى صيرورة رائعة لكن يبدو أنها معادة و . . . وبالعرض .

(٣) قواعدهم ترهقنى وتمنع صيرورتى الحقيقية .

(٤) لكن من أدرانى ما الصيرورة الحقيقية ؟

(٥) أى شىء إلى الأمام خير من هذه الصيرورة «العرضية» .

(٦) هذا الإيقاع المحسوب لم يعد يصلح .
(٧) فلأقفز ــ أندفع ــ أطفر .
(٨) لكن إلى أين ؟ أخشى من التناثر والضياع .
(٩) فلأتوقف .
(١٠) لا أستطيع أن أتوقف ،
(١١) فلأتوقف جدا ، تماما ، أتجمد ، هو الموت الخامد .
(١٢) أو فلأندفع بصيرورة حقيقية ــ أطفر .
(١٣) هى ذى : أنا أبدع فأنا غير موجود وعدم وجودى «هذا» هو وجودى الحقيقى .
(١٤) ولكن ذاك يحتاج إلى تغيير فى السرعة والإيقاع .
(١٥) ليكن ، فهى الوثبة إلى المجهول .
(١٦) يبدو أن «أنا» ، لكى تكون «أنا» ، لابد أن تستمر «ليست أنا» ، و«ليست هم» فى الوقت نفسه .
(١٧) ولكن ذلك يحتاج إلى دفعة هائلة حتى لو . . .
(١٨) فهو هذا الإبداع الذى هو أنا إذ تنازلت عنها وعنهم ، لأخلقنى ، وبهم حتى دون لغتهم أو لغتى .

وغنى عن البيان أن نذكر أن هذا هو المسار التصعيدى الإيجابى على طول الخط ، لكن فى كل أزمة اختيار قد تطل اختيارات الجنون ، بوصفها بديلاً يحمل البدايات نفسها ويغرى بالمواصفات نفسها ثم لايصل إلا إلى النهايات السلبية السالفة الذكر .

ففى المستوى الأول ، حين لايكفى المبدع أن يحقق ذاته ، وفى الوقت نفسه لايرضى أن يرجع إلى حظيرتهم ، قد يرتمى فى أحضان كينونة النفى لهذا وذاك ، وهو يتصور أنه بذلك يخلق كينونته .

وفى المستوى الثانى ، قد يغريه اختياز الصيرورة ثم عدم كفايتها حين تسير بالعرض لا بالطول ، قد يغريه أن يستسهل مسيرة الصيرورة إلى أدنى (دون أن يدرى فى البداية أنها إلى أدنى طبعا) .

أما فى المستوى الثالث ، فالمبدع مثل المجنون يقفز فى المجهول باندفاعة عملاقة رافضا كل ما خلفه ، سلبا وإيجابا ، فالمبدع يرفض ألا يكون ، كما يرفض أن يكون مقررا لذاته فحسب ، كما يرفض أن يرضى بصيرورة عرضية ، وأخيرا فهو لايختار التجمد ، وإذا به يقفز ، وهنا قد ينتج الإبداع الخالقى الذى ليس كمثله شىء ، أو يجن تناثراً / ضياعاً / جموداً / تلاشياً .

٦ ــ ٣ اختيارات العادى (العادية) جدول (١)

وحتى نعلم ماذا يحدث للشخص العادى (ممثلا لـ «الحالة العادية») إزاء مآزق الاختيار هذه (الحرية) ، لابد أن نتحمل بعض التصور لما لا يحدث ، وليس لما يحدث ، باعتبار أنه حادث فى مستوى بعيد عن التناول بشكل أو بآخر .

س ١ : أكون أو لا أكون :

قد لايطرح هذا السؤال أصلا على كافة مستويات الوعى ، بل إنه قد لايطرح ــ فى الحالات القصوى للعادية ــ حتى على مستوى الحلم[٢٤] ، وقد يطرحه الشخص العادى طرحا عقلانيا عابرا ، لامعايشة تركيبية كيانية غائرة ، وسرعان ما تسلم الإجابة لسلطة جاهزة بالإجابات ، سواء كانت سلطة دينية أو اجتماعية أو غيرها .

وعدم طرح السؤال أصلا هو إجابة ضمنية على التساؤل ، فاللاكينونة عنده تساوى الكينونة ، وكأنه يجيب (دون أن يسأل) قائلا :

جـ :

ما هذا الكلام الفارغ (أكون أو لا أكون ؟) ، هأنذا كائن هكذا[٢٥] ، وما يسمى اللاكينونة هو الكينونة التى يرتضيها أى عاقل مثلى ، لا أكون أى أكون ، (وخلاص) .

س ــ أكون أو أصير ؟

جـ ــ وإذا كان السؤال الأول لم يطرح أصلا ، فمن باب أولى أن السؤال الثانى لا يطرح أيضا ، لكن ثمة مسيرة موازية للصيرورة بالنسبة للشخص العادى ، وهى ليست صيرورة كيانية ، وإنما هى صيرورة عادية بديلة عن الصيرورة الكيانية .

والاختيار هنا أيضا واضح :

فالخمول اليومى الذى هو ضد الطموح الفرعى والاستلابى

هو البديل للصيرورة . ومن أجل الدقة فإن السؤال فى هذا المستوى من العادية لا يكون : أكون أو أصير ، وإنما يستبدل بأسئلة مثل :

أرضى أم أتطلع

والمعنى هنا خطى جزئى . ليس فيه صيرورة حقيقية لأنه خال من التغير النوعى ، وكأنه قد ترجم إلى :

أكون ما أظنه « أنا » هكذا أم أطمع إلى أحسن ما يمكن أن أكونه أنا (الأنا نفسها) .

وكأن الإجابة هنا (دون سؤال أيضا) تحتمل الجانبين بالقدر نفسه :

أولا :

جـ ـ أنا كائن فعلا ، وراض تماما ، وأحسن ما أكونه هو أحسن ما أمتلكه ، ما أترفه به ، ما أفاخر به .

أو ثانيا :

جـ : أنا غير راض وسأجمع ، وأزيد ، وأزيد ، وأزيد ، وهذه هى صيرورتى أن أتمادى فيما هو أنا (أدق تصوير لهذه الصيرورة فى «حضرة المحترم»: نجيب محفوظ) [٢٦] .

على أن العادى ، رغم تجنبه مواجهة هذا السؤال أصلا ، فإنه ـ أيضا ـ قد يتكلم فيه أو يطرحه طرحا معقلنا خاليا من النبض والمعايشة .

وعادة ما يستعين العادى بدعائم جاهزة تجنبه هذه المواجهة من البداية ، مثل تسليم مفاتيح عقله لنص جامد (دينى أو إيديولوجى أو سياسى . . . إلخ) .

وقد يكتشف العادى أن هذه الصيرورة كاذبة فعلا ، فيرجع إلى حالة من اللاعادية : إما الإبداع وإما الجنون (شحاذ نجيب محفوظ وغيره) :[٢٧]

س ٣ : أتجمد أو أطفر

ومرة أخرى لابد أن نستنتج أن هذا السؤال أبعد عن ظاهر وعى العادى من سابقيه ، ذلك أن الصيرورة الكمية التراكمية الزائفة ، أو قل الصيرورة الجزئية أو الجانبية أو الاستلابية ، والرضا أو الخمول ، هى شكل من أشكال الجمود ، وبالتالى فقد تتم الإجابة عن هذا السؤال سابقا بحيث لا يطرح السؤال التالى أصلا ، فإن العادى سواء رضى أم طمح ، فقد أجاب عن هذا السؤال باختيار الرضا والسكون[٢٨] .

وليس معنى هذا أن الشخص العادى لا يغامر بديلا عن التجمد ، لكن المغامرة فى العادى (الحالة العادية) تتم بطريقة بديلة واستلابية وجزئية (مثل سباق السيارات أو المقامرة أو تجارب الإدمان) . وكذلك فإن اختيار الخمول فى هذه المرحلة إما أن يصل إلى درجة الفعل بالموت المادى ، أو أن ينتهى بالتحلل العضوى قبل الموت مثل العته . كما قد تصل الطفرة / الاندفاعة العادية إلى المجهول إلى فعل الانتحار ، الحقيقى أو البديل : الإفلاس أو زواج مومس (انظر تطبيقات : حضرة المحترم) دون مرض نفسى معلن ، أو دون جنون بالذات .

٧ ـــ
مفهوم الحرية :
نبض الحركية فى ساحة مرنة :

إذا كنا من البداية قد نفينا الترادف بين الحرية والاختيار ، واستبعدنا الإرادة الواعية دليلا أوحد للحرية ؛ فأين تقع الحرية إذن وسط هذه الاختيارات كلها . وبداية أقول إن المسألة ليست مناقشة تعريفات مدارس مختلفة[٢٩] وإنما هى عرض معايشة جديدة تحاول تحديد ما رأت ، بما فى ذلك ما تيسر من العوامل التى تجعل الإنسان ينتقل من حالة العادية إلى الإبداع أو من حالة الإبداع إلى الجنون أو العكس فى أى اتجاه .

ومع ذلك ـــ وبسببه ـ لابد أن يكون للحرية مفهوم يسمح بتعرف دورها ليس فقط فى ترجيح اختيار دون آخر ، بل فى التنقل بين المستويات .

وثمة مواصفات ومصاحبات لهذا المفهوم الغامض يمكن أن تشمل مقومات الحياة كلها ، مثل المساحة والتوجه والمرونة والحركة والدافعية والوعى والمعلومات والمعنى ، لكننا بذلك سوف نقع فى محظور استعمال لفظ جامع غير مانع لا يعنى فى النهاية شيئا .

وفى محاولة تحديد مبدئى حاولت فى عدة محاولات سابقة أن أتناول العوامل التى تؤثر على الحرية ومن ثم على الإبداع كما يلى :

«الحرية هى حركية الوجود لإعادة تخليقه بدرجة ما من الوعى والإرادة».

هذا بإيجاز ضرورى ، أما التعريف الأشمل فخطر لى على النحو التالى :

«الحرية هى توجه جماع حركية الوجود بين منظومات بديلة ، فى لحظة بذاتها ، بقدر مناسب من الوعى ، فى حضرة (حضور) آخر ، مع وفرة من المعلومات المرنة ، فى مساحة كافية ، بأدوات قادرة على تفعيل هذه الحركية فى ناتج ظاهر (بما فى ذلك إنتاج الإنسان لذاته) ، ناتج له عائد يتعدل ويتمادى جدلا وتوليفا ، نكوصا وتفككا حالة كون الإنسان واعيا (جزئيا على الأقل) بمبدأ هذه الحركية أو مسارها أو عائدها أو بذلك كله.

فما العوامل التى تؤثر على هذه الظاهرة بحيث تتوافر لها مقوماتها التى يمكن أن تسمح بترجيح كفة أنواع الاختيارات بشكل أو بآخر ؟

٨ — مقومات الحرية وقيودها :

ما دامت حركة الحرية بهذا التركيب المكثف ، والبعيد جزئيا عن الوعى ، والممتد طوليا فى الزمن ، والمحتاج حتما للآخر ، والمتصل دوما بالحركة البيولوجية (وهى المشار إليها بالمرونة أساسا فى التعريف السابق) ، فإنه لكى نتدارس فرص الأديب المبدع (مثالاً للإبداع) فى أن يكون حرا فى إبداعه علينا أن ننظر فى بعدين يكمل أحدهما الآخر ، أو بتعبير أدق يوضح أحدهما الآخر (فهما واحد فى حقيقة الأمر).

البعد الأول : ما المقومات الطولية فى نمو الإنسان (مشروع المبدع) حتى تتاح له فرصة مناسبة من الحرية تسمح له بالحركة التى تسمح له بمجاوزة العادية لاقتحام الاختيار الأعمق بدرجة من الوعى والحركية تسمح له بالتالى بترجيح جانب الإبداع على جانب الجنون ، وبالتحرك ما بين العادية والإبداع على جانب الجنون ، وبالتحرك ما بين العادية والإبداع بدلا من الإفراط فى تضخيم العادية خوفا من الجنون.

البعد الثانى : مامعوقات الحرية ، وبالتالى معوقات الإبداع ؟

٨ / ١ المقومات القبلية (البنية الأساسية)

يحتاج الإنسان إلى التمتع بالحرية القادرة على إتاحة الفرصة للإبداع إلى بنية أساسية تحتية تسمح بالقدر المناسب للترجيح الفعل :

(١) المقومات الأساسية للحفاظ على الحياة بأبسط قدر من الضروريات.

(٢) درجة مناسبة من الأمان الأولى ، بالإضافة ، فى الوقت نفسه ، إلى درجة مناسبة من اللا أمان الأولى. وهنا يجدر بنا أن ننبه إلى أن المسألة ليست أماناً فى مقابل لا أمان ، وإنما هى تناسب دقيق بين هذا وذاك[٣٠].

(٣) جرعة مناسبة من المعلومات الأساسية (مفردات المعنى ، التغذية البيولوجية بالمعنى الأشمل)[٣١].

(٤) مساحة داخلية مناسبة لحركة المعلومات فى منظومات (والمساحة الداخلية هنا تشير إلى المرونة ، والتبادل بين حدود الذوات ، ومدى التخيل مما لا مجال لتفصيله الآن).

(٥) مساحة خارجية مناسبة للحركية نفسها (والمساحة الخارجية هنا تشير إلى درجة السماح ، وفرص النشر ، وموضوعية الحوار ، وحركة النقد ، انظر بعد «تطبيقات»).

(٦) حضور حركى (فعلى وفى للتناول) للآخر / كياناً حقيقياً واقعياً (وليس كياناً ذاتيًا مسقطاً) ، وخاصة فى أزمات النمو (الإبداع).

(٧) فرص مناسبة للتفعيل فالتعديل من خلال ما سبق كله.

(٨) دورات مناسبة لتنشيط النبض الحيوى الإبداعى (بما يحتمل الوعى به) بحيث يسمح النبض بإعادة التنظيم وخاصة فى ما هو طور البسط unfolding.

بيد أن ثمة متغيرات يبدو فى تناولها إعادة لمعلومات مدرسية ، لكن ذكرها هنا من منطلق هذا المفهوم الذى قدمناه للحرية خليق أن يساعد فى إيضاح بعض أبعاد الإشكالية.

وإذا سلمنا بأن الإبداع مواكب دائم للحرية كما قدمنا ، فإن كل ما يؤثر على الحرية لابد أن يؤثر على الإبداع زيادة ونقصا ، وتحديد نوع ومستوى . ولنأخذ مثالا متحدّيا أساسيا من التركيب الجاهز الذى يبدو أنه ليس فيه اختيار أصلا .

٨ / ٢ الوراثة (مثال) :

ونحن نتكلم عن حركية البيولوجى ومرونة الوجود أساساً لما هو حرية ، لابد أن تقفز أسئلة ترجعنا إلى الأصل من حيث التركيب الجبلى الفردى أو الجماعى مثل :

هل يا ترى ثمة استعداد خاص يسمح لفرد أو جنس بفرص ممارسة فعل الحرية (فالإبداع) أكثر من غيره ؟

وبأسلوب آخر :

هل يمكن أن يتصف فرد أو شعب (كما يشيع فى بعض الحماسة الوطنية أو التمييز العنصرى) بأنه أكثر أو أقل حرية من آخر ، هكذا بطبيعته (الوراثية) ؟

ويديهى أن الإجابة عن هذا السؤال مثلها مثل أغلب الإجابات — سوف تكون تقريبية مبدئية بطبيعة الفرض المقدم .

وفى ذلك نقول :

١ — إنه لا يوجد مورّث gene اسمه مورّث الحرية .

٢ — إن الذى يمكن أن يورث هو المرونة البيولوجية إن صح التعبير ، وهذه المرونة لها مظاهر متعددة ، من بينها الجنون الدورى ، ومن بينها الإبداع .

٣ - إن هذه القابلية التى قد تورث هى أصلا مكتسبة من واقع المرونة الأصل فى الكون من حولنا عبر تاريخ التطور[٣٢] .

٤ - ويكن بالتالى أن يكتسبها من لم يرثها فيا لا محل لتفصيله هنا .

٥ — كما يمكن أن يفقدها من لم يدعمها ويدربها .

٦ — إن هذه المرونة والحركية — زيادة ونقصا — لا تحمل ابتداء وبشكل نهائى طريقة توجيهها إلى جنون أو إبداع أو عادية ، وإنما هى تعلن سهولة أو صعوبة الحركية عامة والدورية خاصة .

٧ — وبالتالى فإن المسئولية تزداد حتما على المجتمع تجاه توجيه ناتج هذه الحركية — بقدر طاقتها الموروثة زيادة ونقصا — إلى ما هو إبداع أو إلى ما هو دورات فارغة أو مغلقة أو ذهانية .

٨ — وتظل مسئولية تعميق وتوريث الحركية المرنة من مسئولية الجنس عن بقائه وتطوره من خلال البصم عبر الأجيال .

٩ — ثم تأتى مشكلة الحرية فى مواجهة الوراثة بمواجهة مسألة الوعى بكل هذا ؛ فالوعى بما تورث للفرد أو للمسئول عن تربيته أسرةً أو مجتمعاً لابد أن يفضخم من مسألة فرص التعديل بإرادة منتظمة ، التى هى جزء حتمى من فعل الحرية (وإن لم تكن هى هو كما أسلفنا) .

١٠ — ثم تأتى الوراثة النوعية للمستويات التطورية (التنظيمات الهيراركية) فيختلف كل فرد ، وكل عائلة وإلى درجة أقل ، كل جنس فى مسألة قوة هذه المستويات وضعفها[٣٣] ، وحين نورث مستوى أقوى من الآخر (أو أقوى مما هو عند غيرنا مما يماثله) إنما نورث تحديا فى مواجهة كيف سيعبر هذا المستوى عن هذا الحضور الطاغى ، وأين يقع الوعى به من مسألة التحكم الإرادى فى تناسب تعبيره عنه ، إذ نحن لا نرث دونية عنصرية أو تميزاً فائقا لفرد أو لجنس بذاته ، وإنما وراثتنا لقوة هذا المستوى أو ذاك ، بعلامات سلوكية وفينومينولوجية مؤكدة ، حملنا مسئولية مواجهة حضوره ودراسة مساراته والإسهام فى توجيهه ، من خلال الحفاظ على إيجابياته ، وإتاحة الفرص المناسبة .

وخلاصة القول فى هذه المنطقة أن الوراثة ليست عائقا فى ذاتها فى مواجهة ممارسة الحرية ، لكنها مسئولية تؤكد أهمية حركية البيولوجى فى تناول هذه القضية .

٩ — الجسد : عائق أم مجال ؟

ويجرنا الحديث عن الحرية من منطلق حركية البيولوجى ومرونة الوراثة إلى الحديث عن الجسد وعلاقته بالفكر ، والجسد هنا نقدمه بمفهومين متداخلين ، لا ينفصلان كما حاولت الفلسفة الوجودية أن تفعل ، فمن ناحية هو الجسد الفيزيائى الذى يشغل حيزا حقيقيا للوجود ، ولهذا نفضل أن نقصر لفظ الجسد عليه ، ومن ناحية أخرى هو الحضور

الحركى المتجسد للوعى سواء لبس الجسد الفيزيائى أم لا ، وهذا ما نميل إلى تسميته الجسم[٣٤] ، والعلاقة بين الاثنين وثيقة ، فالمفروض طبيعيا ألا يكون فرق بين هذا وذاك ، إلا أن تطور الإنسان ، وتنازله عن النشاط الحركى الفعلى بوصفه لغةً أساسيةً وحضوراً ضرورياً لتعميق الوجود ، قد أدىّ إلى تنويعات من الانفصال جعل الوعى الحركى المجسم (الجسم) يحل محل الجسد العيانى فى بعض الأحيان دون أن يلغيه .

وسوف نتحدث ابتداء عن الجسد (العيانى الفيزيقى) ، ثم ننتقل إلى الجسم (الوعى الحركى) . فالجسد اللحم الدم ، ليس مجرد حامل للرأس الذى يحتوى المخ ، المسئول عن الفكر ، لكنه جزء لا يتجزأ من حركية الوجود . والمعلومات ، وخاصة المفاهيم الأساسية الموروثة أو المبصومة imprinted [٣٥] لا تكوّن حامض الريبونيوكليك الخاص فقط بخلايا المخ ، وإنما هى تغوص أيضا فى خلايا الجسد ، وبالتالى يمكن أن يكون هذا الجسد . (العيانى / الحسى / الحركى / اللحم / الدم) سجن لحركية الفكر كما يمكن أن يكون هو الوسط المرن الذى يسمح بمرونة حركية الفكر .

وقد عايشت هذه القضية من خلال أربعة مصادر أثناء ما أسميته معايشة الجنون : وذلك أثناء تعتعة الضلال وتفكيكه وخاصة فى حالات البارانويا المزمنة وتحت المزمنة[٣٦] وحالات اضطرابات الشخصية ، وإلى درجة أقل نجاحا ، حالات الوسواس القهرى[٣٧] وذلك باستعمال علاج التنشيط الجسدى (بالعدو أساسا والرقص إلى درجة أقل) وأثناء علاج الحرمان من النوم .

فقد لاحظنا أن البدء بتفكيك الوضع الجسدى من خلال التنشيط غير الراتب وغير المكرر وغير المألوف ، لو أنه تم فى صحبة آخر حقيقى ومتحرك (معالج / معالجين ذوى نوعية خاصة) فإنه يصاحبه تفكيك فى الضلال الثابت فى حالة البارانويا كما يصاحبه تفكيك فى المنظومة المفهومية الغائرة والمعوقة فى حالة اضطراب الشخصية .

أما فى علاج الحرمان من النوم[٣٨] فقد لاحظنا أن كسر نمطية الإيقاع الليلنهارى (السركادى circadian) بالسهر المتصل ليلا ونهارا عدة أيام إلى أسبوع فأكثر ، كل ذلك إنما يحدث فى الجسد ، وفى المنظومات الفكرية معا آثارا موازية للتنشيط الجسدى ومكملة له . ووضعنا من هذا وذاك الفرض القائل :

إن «المفهوم الثابت» و «الضلال الغائر» ينغرسان فى الجسد جنبا إلى جنب مع انغراسهما فى أكثر من موقع ومساحة من خلايا المخ .

وبما أن خلايا المخ ليست دائما فى متناول التحريك النشط المباشر (اللهم إلا بالمذيبات للنفس psychodelics من المهلوسات ، مثلا)[٣٩] ؛ فإن التعامل مع الجسد مباشرة مدخلاً إلى الكلمة والمفهوم يصبح الممكن المباشر فى مثل هذه الأحوال .

وقد واجهنا صعوبات من الزملاء فى تقبل هذه الفروض والعمل من خلالها أكثر مما واجهنا صعوبات من المرضى ، لكن مع التدرج والمثابرة استطعنا أن نحقق جانبا من هذه الفروض مما يمكننا من تطبيق نتائجه على هذه الفرضية الجديدة الخاصة بالحرية .

ومن ذلك :

١ ــ إن المفهوم الفكرى الثابت حتى الجمود (فالإعاقة) هو منغرس فى الجسد كله بقدر ثباته فى خلايا المخ .

٢ ــ إن الحركة المنتظمة فى دورات النوم / الحلم / اليقظة / قادرة على تعتعة هذا المفهوم الجامد أثناء النوم ومن منطلق خلايا المخ أساسا والجسد تال لذلك ، لكن جمود الجسد وقبضته قد تكون قادرة فى الحالات المتجمدة على الأمر المباشر فور اليقظة لعودة الأمور إلى غوصها وثباتها (كما كانت) .

٣ ــ إن التعتعة فى ذاتها ليست هى الغاية العلاجية ، ولكن إمكانية تناول نتاجها هو المنطقة التى يتحرك فيها المعالج والمريض بقدر من الوعى (والحرية) بما يتناسب مع التناول الحالى للقضية .

٤ ــ إنه كلما كان التحريك غير منتظم وغير مألوف (مثل الهرولة فى الجرى دون الجرى التنافسى ، ودون الجرى الراتب) كانت تعتعة المنظومات الثابتة أكثر احتمالية ، بالقدر نفسه فإن كسر انتظام دورات النوم اليقظة الليلنهارية يترتب عليها مثل هذه التعتعة .

ولن أمل من توضيح الخلط المحتمل الناشىء من استعمال هذه اللغة الخاصة ، فإن كان للكلمة جسم يمسك ، لو أنها حملت معناها حقيقة وفعلا ، فهى أيضا يمكن أن تنغرس فى جسد من لحم ودم ، وهذا الاختلاف عن المفهوم الوجودى هو ما أعنيه تماما من احترام الخلايا والجسد العيانى ، دون إعطائها استقلالا أو أسبقية ، وفى الوقت نفسه احترام الكلمة / جسما ووعيا ، دون فصل تام عن الجسد ، وأخيرا احترام الوصلة النشطة والكامنة بينهما .

وهذا الإصرار على هذا الوصل المرن ناتج من موقعى حين يصر الأطباء على الاختباء فى الخلايا على حساب الحرية والمعنى والمرونة والنبض ، ويخاف غير الأطباء من السجن داخل خلايا وكيمياء بمجرد التلويح بكلمة بيولوجى أو جسد .

الحرية والجسد

فإذا انتقلنا بعد ذلك للحديث عن الحرية والجسد (فى حدود المعنى العيانى) فإن هذه الخبرات تشير إلى ما يلى :

إن المفاهيم تنقسم إلى مفاهيم للاستعمال وهى أقرب إلى الأدوات وليس لها علاقة مباشرة بالجسد، ومفاهيم للمعايشة ، وهى المنظومات الجوهرية المتعلقة باللغة بوصفها تركيباً بيولوجياً غائراً ، ورغم أن المخ والجهاز النفسى هما المخرج العلنى لهذه وتلك فى آن ؛ فإن الجسد هو المحور المركزى لاستقرار الأخيرة أساسا ، دون الأولى (أو أكثر من الأولى أحيانا) .

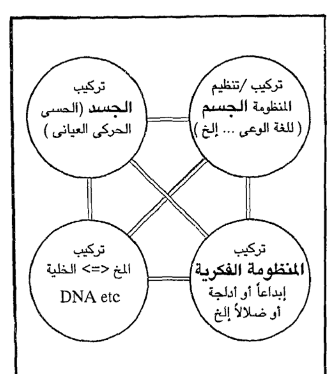
وحين نقول الجسد هنا فإنما نعنى الجسد كله ، لكننا نعنى فى الوقت نفسه أن أى جزء من الجسد يقوم عن الكل بالنموذج نفسه الذى تتمثل فيه الذاكرة فى المخ حيث لايختص جزء بذاته بالاحتفاظ بذكرى بذاتها وإنما تتمثل كل ذكرى بكل موضع بما لا مجال لتفصيله هنا .

وعلى ذلك، فإن مرونة الجسد هى جزء ضرورى للحرية بالمعنى الوجودى والكيانى الشخصى فى الأحوال المتكاملة التى لم يستبعد فيها الجسد عن الوجود الكلى كما هو الحال فى كثير من بعض أنواع الاضطرابات المستتبة مثل الفصام المزمن (السلبى خاصة) وكذلك فى كثير من اضطرابات نمط الشخصية ، بل وما أسميته شخصيا «فرط العادية»[40] وفى غير ذلك ، أى فى حالة انفصال الجسد عن النفس ، أو عن الفكر ، (وهذا وارد فى الحياة العادية وفى المرض كما ذكرنا حالا) لاتنقص فرص الحرية بجمود الجسد أو بلادته هكذا مباشرة ، وإنما يوجد أحد احتمالين :

إما أن يتجسد الفكر مع الجسد فى كل جامد (وهو مايحدث فى حالات الفصام البسيط وبعض اضطرابات نمط الشخصية كما أشرنا) ، وإما أن تستقل المنظومة الفكرية وكأنها نسخة من المنظومة الكيانية العامة ، لكنها تتحرك بعد أن تستقل فى ذاتها دون سائر المنظومة الكيانية العامة ، فتنبض وتتعتع وتعاد صياغتها وتمتلىء ، وتنبسط فى نبض الإبداع ونبض الحياة ، تفعل كل ذلك منفصلة ــ بشكل ما ــ عن الجسد (العيانى) . .

وفى هذه الحالة تمثل هذه المنظومة اللاجسدية جسما يكاد يكون مستقلا : («الجسم / الوعى / الصورة») مما أشرنا إليه فى البداية ، ومما ينبغى تناوله بالقياس ــ بالمقاييس نفسها ــ ونحن نتحدث هنا عن المنظومة وعن المرونة وعن التعتعة بالمقاييس نفسها التى تحدثنا بها ونحن نتعامل مع الجسد العيانى فعلاً . كذلك فإن تنشيط الجسد (الحسى الحركى) فى ذاته لا يعنى تلقائيا تنشيط المنظومات الأخرى ، ما لم يكن التوصيل جيدا . ويحدث الاتصال بين هذا الجسم / الوعى (النسخة المستقلة عن الجسد من المنظومة الفكرية) ، من خلال وصلة قائمة لكنها غير نشطة فى الأحوال العادية ، وإنما تنشط هذه الوصلة وتصبح جيدة التوصيل فى حالة تحريك أيهما (أى من الجسم أو الجسد) إبداعيا إبداعا خالقا فعلا ، أما إذا تحرك أى منهما فى ذاته فى محله ؛ فإنه قد يؤكد الوصلة الوظيفية ويباعدها رغم بقاء الاتصال كامنا . القضية نفسها بالنسبة للباقى .

وبألفاظ أخرى : إنه مهما بلغت درجة اغتراب الجسد (العيانى) عن «الكينونة الكلية / الوعى المتضفر» فإن ثمة وصلة قوية ستظل بينه وبين الوجود الكلى من ناحية ، وبين المنظومات : الجسم / الوعى ، فى تجلياتها الفكرية والوجدانية بحيث يرتبط تحريك أحدهما باحتمال تحريك الآخر ، رغم اختلاف درجة التحريك المطلوبة حسب المسافة بينهما



محاور التركيب بين المنظومات المتواكبة والمتوازية = مجالات حضور الأنظمة الكيانية للإنسان .

شكل (٢) تخطيط توضيحى يبيّن كيف يمكن أن يكون تحريك أى منظومة من المنظومات هو تحريك مواز للمنظومة الأخرى ، كما أن الفرض يقول أن نفس التركيب ـ مع اختلاف الأبجدية ـ ممثل فى كل من هذه المنظومات فى آن ، كما أن الوصلة بينهم مما أن تكون نشطة أو كامنة حسب نوع : «المرض» أو «الإبداع» أو «التنشيط» أو «العادية»

ويرتبط نوع الإبداع الذى صنفناه أساسا فى فرض الجدلية[٣] وإلى درجة أقل فى فرض العدوان[٤] بكلية التحريك أو جزئيته ، بتواصله أو استقلاله ، لينتج الإبداع الخالقى أو الإبداع البديل (انظر بعد) .

وأشير هنا إلى استعمال كلمة الجسد (مجازا) ومعايشة المشاعر الجسدية حسًا فى خبرات الإبداع الأعمق ، وأكتفى بمثال واحد :

إدوار الخراط : «...... لغتى ، فهى تتخلق بالكلمة أو بنسق من الكلمات ، بجرسها وإيقاعها وكثافتها . . . ، وهى فى الآن نفسه تأتى حسية ومدركة ، أى أنها تأتى حسية ومتجسدة ، ولها طعمها ورائحتها وملمسها . .» .

وأظن أنه إذا كان الجزء الأول مجازا فالجزء الثانى لا يكون كذلك .[٤١] .

أما خالدة سعيد فقد عنونت قراءتها لديوان (لن) لأنسى الحاج ، فى حركية الإبداع بعنوان شديد الدلالة فى هذا السياق ، العنوان هو : (الشعر وعتبات الجسد) ، وقالت فيه : «تراجع أنسى الحاج ، انسحب من العالم الخارجى المضىء اللامع إلى عتبات الجسد ، حيث التشويش الفظيع» ، ثم راحت تتحدث عن مناجاته لـ «شارلوت» ، (وهى ماتنسله الأصبع فى منتهاها قبل بداية الظفر) وأعقبت خالدة على ذلك بقولها : «إذن فأجزاء جسده تستعد للسفر ، مستشهدة بقول شارلوت « . . إن العقد سينفرط ، إننا متخلون عنك . .» إلخ . ثم تتساءل خالدة : لماذا هذا الرعب من الجسد ؟

وفى محاولة للإجابة ، ربطت بين أنسى والشاعر الفرنسى آرتونان آرتو ، وبالرغم من أنه (أو أنسى) قد وُصف (أى الشاعر آرتو) «بالتوغل فى جسمه» ، إلا أنهم ربطوا ذلك أيضا بإصابته بالسرطان[٤٢] . وقد حدث مثل ذلك فى تفسير موت امرىء القيس ، حدث أن استسهل المؤرخون (مثل معظم أطباء هذه الأيام) أن يعزوا موت امرىء القيس لما أصابه من داء الزهرى ، وبالتالى ما أصاب جسده من قروح . . إلخ ، حتى إن بعضهم أجاز لنفسه أن يرى تساقط أنفسه نفساً فنفساً ، أن يراه تعبيرا عن تساقط جلده (لا ذواته) فى البيت :

ولو أنها نفس تموت جميعها
ولكنها نفس تساقط أنفسا

وكم استشهدت بهذا البيت ليدل على تعدد الذوات ، والآن أرى أنه لابد أن يوضع ما أصاب جسد امرىء القيس قبيل وفاته مع مسألة توازى المجالات وانتقال ما يحدث لواحد من هذه المجالات إلى الآخر وخاصة عند المبدعين ، أو أثناء العلاج المكثف النشط ، أو فى الجنون التناثر .

والذى أريد أن أدعو لإعادة النظر فيه هنا ، هو أن المهم فى كل هذا ليس تخلى الجسد ، أو التوغل فيه ، أو أن ينسل نسلة نسلة ويتخلى عن صاحبه ، المهم هو أن الجسد ، بذاته ، هو أحد مجالات حضور الأنظمة الكيانية للإنسان ، سواء تطابقت مع بعضها البعض ، أم حلّ البعض محل الآخر ، أم أنكر البعض تماما ، فإن المسألة ليست من الأصل ومن الفرع ، وإنما المسألة هى تأكيد أن تحريك مجال قد يحرك (أو لا يحرك) الآخر ، وبالتالى قد يصبح أحد المجالات مكبلاً أو ميسراً للآخر ، ومن ثم للحركية .

وإذا كان لى أن أقتطف من مهنتى أمثلة قابلة للقياس فالنقل ، فإننى أميز فى مواجهة هذه القضية بين ثلاثة أنواع من الاضطراب النفسى اختلفت معها خبرة التحريك من خلال الجسد ، وخبرة الحرمان من النوم لكسر رتوب الإيقاع الحيوى الذى نفترض أنه تحول فى هذه الأحوال إلى دائرة مغلقة :

١ ــ خبرة الاكتئاب المصاحب من ناحية بضلالات العدمية وبالتصلب الجسدى الذى يصل إلى حالة الجمود الكاتاتونى ، وفى هذه الحالة يكون الجسد (العيانى) مشاركاً حقيقياً فى العدم ، وفى إعلان العدم ، وبالتالى يسكن سكونا كاملا حتى يصل الأمر إلى عجز المريض عن أن يبلع لعابه ، وهذا التجمد الساكن هو المقابل تماما لجمود الفكر الذى أحاول أن أقدمه والذى هو ضد الحرية بالتعريف الذى أتناوله به .

وفى هذه الحالة تتحرك الحالة المرضية إذا نجحنا فى تعتعة المنظومة الضلالية العدمية سواء بادئين بتعتعة الجمود الذهنى بالعقاقير وجلسات تنظيم الإيقاع ، أم بالكيمياء المخلخلة والمنظمة فى آن ، وإلى درجة أقل بالتحريك الجسدى الملاحق .

وهذه الخبرة إنما تعلن توحد الجسد بالجسم / الوعى ، ومن ثم تعتعة أحدهما بتعتعة الآخر ، الأمر الذى له ما يقابله فى حالات العادية ، وبالتالى فى حالات تحريك الإبداع من خلال العمل اليدوى الجسدى ، الأمر الذى أسيىء فهمه وتطبيقه فى كثير من مراحل تطور تطبيق الماركسية .

٢ ــ خبرة الوسواس القهرى الشديد الذى يصل إلى درجة تعتبر أحيانا ذات جِدّة ذهانية ، وهنا تكون المنظومة الفكرية (بقهر النظافة مثلا) مستقلة عن كل من الجسد والوعى فى آن . وإذا كانت الأطراف ــ فيزيقيا ــ تشارك فى تكرار غسيل اليدين مثلا ، فهى تشارك بناء على قهر من منظومة فكرية مستقلة.وليس بوصمها ممثلة ومحتوية للمنظومة نفسها بذاتها . لكن هذه المنظومة الفكرية الوسواسية المستقلة إنما تمثل جسما / وعيا فى ذاتها ، ويصبح التناقض بينها وبين الجسد العيانى هو مصدر التوتر المتصاعد كلما عصا الجسد الفيزيقى أوامر الجسم / المنظومة / الوعى المغتربة . ولا يتوافق تحريك الجسد سواء بالنشاط الجسدى أو بالحرمان من النوم مع تحريك أو تفكيك المنظومة الفكرية المستقلة عنه (فى الوسواس) إلا بجهد خارق قد يعرض حياة المريض بأكملها للخطر . وهذه الخبرة تقابل اغتراب بعض المثقفين المعقلنين ، مع وعيهم بهذا الاغتراب ، وربما إعلان رفضهم له ، وعجزهم عن اختراقه رغم محاولاتهم ، ثم الرضا به (باعتبار أن هذا هو الممكن) وأخيرا تجمدهم عنده .

٣ ــ خبرة الضلالات ، وخاصة ضلال الاضطهاد ، فى حالات البارانويا المزمنة (الأفضل : تحت المزمنة) كما قابلناها فى الممارسة العملية ، وهذه الخبرة تقع بين النموذجين السابقين ، فمن ناحية هى منغرسة فى الجسد ، ومن ناحية أخرى هى تتمتع ببعض الاستقلال الفكرى الدائرى (= المغلق الدائرة = المُسَيّر فى محلة) ، وتحريك الجسد العيانى هنا لتعتعة جموده ، قد ينتقل إلى الجسم / الوعى ثم إلى المنظومة الفكر بسهولة أكثر ويترتب عليه تحريك الجسد / الوعى / المنظومة .

وبالقياس يمكن أن نتصور كيف يعوق جمود الجسد حركية الفكر ، وبالتالى تتجمدّ المنظومات فى شكل إيديولوچى أو دين أو منهج جامد،وبعض مايقال عن أزمة المثقفين قد يتعلق بدرجة من الانفصال بين الوعى / المنظومة الفكرية ، والوعى / الجسد الواقع بشكل أو بآخر[٤٣] .

١٠ ــ الإيقاع الحيوى والحرية :

كما سبق أن ألمحنا ؛ فإن قراءة الفرض السابق تقديمه عن الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع[٢] من منطلق الحرية يثير تحديًا لا مفر من مواجهته :

١ ـ فهو قد بدا كأنه حرم المبدعين من تميزهم الخاص إذ جعل الشخص العادى ـ بمجرد النوم والحلم فالنمو ـ هو مبدع بالضرورة .

٢ ـ أنه قلل من قيمة الإرادة الواعية وفعل المثابرة فى عملية الإبداع .

وقد حاولت أن أخفف من وقع هذا وذاك فى الفرض التالى عن جدلية الجنون والإبداع .

وأود أن أضيف هنا بعض الإيضاحات اللازمة حتى لو كانت مكررة .

١ ـ فالإيقاع الحيوى ليس قضية الجسد فحسب وإنما هو نظام كونى بيولوجى جسدى فسيولوجى فردى نفسى معا .

٢ ـ والإيقاع الحيوى فى ذاته ليس هو الإبداع ، ولكنه الفرصة المكررة لإمكانية الإبداع اليومى الذاتى والرمزى المشكل فى إنتاج بذاته .

٣ ـ والإيقاع الحيوى له طوران ، وكلا الطورين هام لفاعليته ، ولايمكن لأحدهما أن يستغنى عن الآخر ، فما لم يمتلىء المخ (فالكيان البشرى) بمعلومات (مفردات / تغذية بيولوجية) كافية فى طور الامتلاء ، فلن يجد شيئا يتعتعه أو يبسطه فى طور البسط ، مثل القلب الذى ما لم يمتلىء أثناء تمدده بالدم فلن يجد دما يدفعه حين ينقبض .

وموقع الحرية يبدو فى الخلفية إذا قيس بتلقائية الإيقاع ورتوبه ، لكن علينا أن نتذكر فى الوقت نفسه :

(١) أن الإيقاع الحيوى ليس دائرة مغلقة وإنما هو امتلاء بالمعنى (المعلومات ذات المعنى) ، ثم بسط لها فى الحلم أو الإبداع أو الجنون النشط .

(٢) وهو بذلك يمتلك قدرا من الحرية تسمح له ألا يكون مجرد إعادة نبضات ، وإنما تخليق دورات .

(٣) وإذا كان الحديث الآن يدور حول حرية البروتون والاختيارات المطروحة على جزئيات الذرة ، فالحديث أولى عن حرية المعلومات أثناء إعادة تنظيمها من خلال الإيقاع الحيوى .

(٤) ونوع وسلامة المعلومات المدخلة أثناء طور الاستيعاب ، وكذا درجة الوعى أثناء عملية البسط هما المسئولان عن فاعلية وناتج توجه حركية الوجود (= الحرية) .

١١ ـ التيبس الجسدى والعقلى

وعلى قدر ما عرّى الجنون هذه المفاهيم الأساسية لحركية الجسد ، ومنظومات الرعى ، فإن الطب النفسى الحديث (الذى يغلب عليه التفسير الكيميائى القح) ، قد أصبح عاملا جديدا فى دخل ضد طبيعة كل من النبض البيولوجى (الإيقاع الحيوى) ودور الجسد فى تركيبة الجنون / الإبداع ، ذلك أن التدخلات الكيميائية الحديثة فى ممارسة الطب النفسى إنما هى تدخلات قهرية بشكل أو بآخر ، إذ تقوم بقهر هذه الحركية البيولوجية الإيقاعية ، لمجرد أن البسط زاد عن الحد أو أن ناتج الإيقاع لايحتمله من حوله ولايفهمه ، وقد ترتب على ذلك اختفاء أو ندرة الأمراض النفسبة الدورية من ناحية ، وبالتالى ، وفى الوقت نفسه إجهاض الإبداعية الدورية المحتملة فى المقابل .

وفيما يتعلق بالحرية ، فإن التثبيت الدائم لخلايا المخ ، بفرط استعمال المهدئات الجسيمة طول الوقت ، هو تدخل سافر فى إيقاعية المخ ومرونة الجسد معا ، ذلك أنه يترتب عليه جمود بيولوجى ، ثم جمود جسدى ، ثم تيبُّس جسدى ، ثم تيبس وجدانى ، فتشقق فى كل هذه المجالات من كثرة التيبس ، (وكل ذلك له أسماء أعراض ومضاعفات !!!) وهذا التيبس المتشقق[٤٤] يصاحبه أو يستتبعه جمود وجدانى وفكرى يعيقان الحركية فالإبداع بلا أدنى شك ، وليس هذا انتقاصا من مفعول هذه العقاقير فى ضبط جرعة النشاط المفرط ، وإنما هو تنبيه إلى أن المسألة الكيميائية ليست مستقلة عن المسألة الإبداعية والنموية ، وأن الاضطرار لاستعمال العقاقير لابد أن يضع فى الاعتبار وظيفة خلايا المخ (والجسد) فى حركية التفكير والإبداع على المدى الطويل .

١٢ ـ تعدد الذوات :

ألمحنا فى المقدمة إلى قضية تعدد الذوات وتأثيرها على إشكالية الحرية ، ورغم أن هذه المسألة قد سبق تناولها بالتفصيل[11] إلا أننا هنا ننتقى ما نركز عليه فيما يتعلق بمفهوم الحرية كالتالى :

إن تغير النظرة إلى الإنسان بوصفه وحدة استاتيكية (أو حتى ديناميكية) إلى اعتباره «مجمع شخوص» يمثل موجزاً للتاريخ ومحتوى العالم فى آن ، خليق بأن يقلب كل الموازين السائدة حاليا عن مفهوم الإنسان ومفهوم الحضارة ومفهوم النمو الفردى ومفهوم التطور البشرى جميعا .

وأهم مايتغير فى مثل ذلك هو مايتبع هذا المفهوم من تغير مفهومنا عن الحرية . وهذا ماسبق أن أشرت إليه حين طرحت التساؤلات المتعلقة بموضوعنا اليوم على الوجه التالى :

(أ) ماذا يكون موقف الشخص العادى أمام نفسه ؟ صورته لذاته ؟ فخره بها ؟ تحديده لها ؟ لأنه إذا كان «هو» ليس «هو» بل «هم» أو «نحن» فكيف يتحدد أو يتميز ؟

(ب) ماذا يكون الموقف من قرار الشخص لنفسه ، واختياره لفعله ؟ من الذى اختار ؟ ومن المسئولية ؟ (وقد يمتد هذا البعد امتدادا خطر ليشمل المسئول الجنائية . . . .)

(ج) كيف نعامل بعضنا بعضا ، وكيف نتفق ونتحاب ونحن قد أصبحنا «حفلة» موجودات ولسنا إرادة أفراد ؟ والآن . .

فهل تمنعنا هذه السلبيات المحتملة من أن نعترف بحقيقة تعددنا ، وحتى إذا كان من السهل أن نتغاضى عن مواجهة هذه الحقيقة فى الحياة العادية ؛ فالأمر ليس كذلك بالنسبة للإبداع ، وبخاصة فى أدق وأشجع مجالاته وهو الشعر[45] ، وقد سبق أن أوضحت ذلك فى الموقع نفسه كما يلى :

١ ـ الإنسان متعدد فى كيان ظاهرى واحد .
٢ ـ التعدد خطر وقد يفتح أبواب السلبية والتناثر .
٣ ـ الإنسان مستمر ، ويتقدم ورغم (١) ، (٢) .
٤ ـ إن هذا التعدد ليس وليد الانشقاق التالى للولادة فقط (كما تقول مدرسة العلاقة بالموضوع) ولكنه طبيعة بشرية تعلن تراكم طبقات الذات فيلوجينيا وأنتوجينيا .

ويغض النظر عن تفاصيل علاقات هذه الكيانات ببعضها البعض داخل الوحدة البشرية ، فإن تأثير مفهوم التعدد على التواجد البشرى وعلى صورة الذات ينشأ ونحن نواجه هذا التعدد ونزن به مقولة الـ «أنا حر» أو الـ «أنا أختار» . لكن الاختيار / الحرية يصبح مسئولية هذا الجماع الواحدى فى لحظة بذاتها . وهذا التعدد المعيق للوعى بالحرية المتصلة اتصالا مباشرا بالـ «أنا» الواحد قد يكون دافعا إلى حرية أعمق من حيث إنه لاحركية بلا تعدد ، فإذا كان التوجه المتعدد ، مع اختلاف نوعية الكيانات ومسارها (دون توجهها) يدور حول فكرة غائية ضامة ، كان الاعتراف بالتعدد والوعى به واستثارته دافعا للإبداع ، أما إذا كان التوجه مختلفا أو مخالفا أو عشوائيا فإن حضور التعدد بهذه الصورة فى الوعى الظاهر هو الجنون بشكل أو بآخر ؛ فالتعدد فى النهاية هو فى صالح الحرية وليس معيقا لها شريطة أن تكون العلاقات ديالكتيكية .

وهذا التعدد تنتفى آثاره السلبية حالة كون الوجود مكثفاً فى لحظة فعل قائم «هنا والآن» ، وفى معظم أساليب العلاج الجمعى يكون تكثيف هنا والآن بهدف تجاوز التناثر والتذبذب بين إرادات الذوات المتفككة .

ويجرنا هذا إلى علاقة الحرية بالزمن .

١٣ ـ الحرية والزمن :

إن الواحدية الحقيقية ـ فى حالة الصحة ـ لاتكون حاضرة حضورا يسمح بالحديث عن الاختيار إلا إذا ركزنا فعل الحرية فى لحظة بذاتها ؛ فاللحظة هى التى تحدد الذات لتكون كيانا واحدا مفردا شاعرا فاعلا .

وقد يحدث فى حالات الجنون والحلم والشعر أن يصبح الزمن اختيارا هو نفسه ، فتتداخل الأبعاد حتى يظهر التعدد على السطح فى آن .

ولابد من التفرقة بين الزمن والوقت (والتوقيت) فمن ناحية : إن الزمن كيان قائم ، وبعد مستقل ، ومساحة

رحبة ، والحرية هى الحركية القادرة على تشكيله فى التوجه العام والخاص فى لحظة بذاتها ، وحين نتكلم عن أن الواحدية تتكثف فى لحظة متناهية الصغر[٤٦،٤٧] تسمح للأنا أن تحضر وتختار ، فإن فعل التكثيف فى لحظة فعل قادر على مجاوزة التعددية إلى الواحدية كما ألمحنا .

أما التوقيت فى مسألة الحرية فله وضع آخر حين يطرح سؤالا يقول:هل أنا أختار الآن ، أم أننى فقط أعلن اختيارا سبق أن قررته ورجحته من قبل ، ثم رحت أدعمه رغم كمونه ، وأنا الآن أفعل إلا أننى أعلنه ؟

والرد الذى يتكرر بكل قوة وتحد يقول :

إن الاختيار يتم فى لحظة خفية ، ويكون اختيارا حقيقيا راسخا مخترقا رغم كمونه ، لكنه لا يظهر فى السلوك إلا بعد شهور أو سنوات ، حتى ليبدو أن هذا الاختيار ليس إلا قهرا إذا استعملنا لغة فرويد عن «التثبيت» ، أو استعملنا لغة إريك بيرن فى حديثه عن ثبات النص ، لكن الأمر ليس بالضرورة تثبيتا أو جمودا للنص .

وقد انتبهنا إلى هذه النقطة الخاصة «بالاختيار السبقى» من ثلاثة مداخل :

الأول : هو اكتشاف «سبق التوقيت»[١٢] وهو ما أسميناه ببداية البداية فى حالات الجنون والفصام خاصة ، حيث أشرنا إلى أن المجنون يدرك (ويعلن) اختيار جنونه بعد بداية الجنون (بأثر رجعى) .

والثانى : ما رصدناه فى لحظات التحول النوعى فى العلاج الجمعى المكثف ، وهو ما أسميناه تحول المنظومة ، system shift حيث نرصد هذا التحول دون أى تغير محدد فى السلوك ، فنطمئن لآثاره الممتدة والتى ستظهر حتما بعد سنين ، وهذه لحظات الاختيار .

والثالث : من خلال توقيت مايسمى بجلسات الكهرباء وما أسميناه مؤخرا جلسات تنظيم الإيقاع[٤٨] ، حيث يختلف مفعولها بحسب التحقق من اختيار مايختاره المريض وإن لم يعلنه ، وطالما المريض لم يختر ، ولم يرجح قيادة مستوى معين من مستويات المخ ، فإن إعطاء هذا النوع من العلاج يكون أقل دقة مما لو أعطى بعد مانسميه قرار الاختيار ، وقد تعلمنا أن إعطاء هذا العلاج يكون أنجح حين يظهر على المريض (دون أن يدرى ، ودون أن يعلن) أنه قد اختار اختيارا ما[٤٩] .

١٤ ــ القهر من الخارج : مادة للإبداع اللاحق :

أنواع القهر الخارجى كثيرة ، لكن موقعها من التأثير على الحرية واحد . والقهر الخارجى ــ خاصة إذا قورن بالقهر الداخلى ــ له فضل على الحرية لايخفى ، وذكر الفضل لا يعنى بالضرورة طلب المزيد ، بقدر مايعنى الإحاطة بالأبعاد موضوعيا ، بما فى ذلك مجرد الشكوى والتبرير .

ولا مجال هنا لتعداد أشكال القهر الخارجى المعروفة مثل القهر البوليسى ، والقهر الاقتصادى ، والقهر السياسى ، والقهر السلطوى الدينى ، فكل هذا معروف ومعاد.وللقهر الخارجى شكلان : ظاهر وخفى . ومن إيجابيات القهر الخارجى الظاهر أنه قد يساهم فى الحفاظ على المعركة فى الخارج ، فهو يكثف المواجهة .

وهو من ناحية أخرى ينبه على أشكال القهر الخفية المحتملة . وهو من ناحية ثالثة يمكن أن يكون مصدرا جيدا من مصادر ذوات الداخل (التقمص بالمعتدى مثلا) مما يمكن فيما بعد أن تستعمل أبجدية للإبداع . هذا عن القهر الخارجى الظاهر . أما القهر الخارجى الخفى ، فهو أكثر من أن يحاط به ، وبعضه يتمثل فى الإعلام وشروط النشر وضيق المنهج . وما يعنينى من هذه الصور كلها هو أن أركز على أن الخطر الأكبر على الحرية يكمن فى انتقال هذا القهر الخارجى ليصبح قهرا داخليا .

١٤ / ١ النقلة من الخارج إلى الداخل :

ينتقل الخارج إلى الداخل بما فى ذلك صور القهر وشخوصه باستمرار[٥٠] . وفضلا عن أن الداخل ــ تطوريا ــ ليس إلا جماع تراكمات الخارج فى طفرات نوعية عبر الزمن ، فإن هذه النقلة من الخارج للداخل تأخذ صورا متنوعة فى حياة الفرد ،

وهى صور مرتبطة أشد الارتباط بإشكالية الحرية والإبداع . وهذه النقلة تتم من خلال حيل متنوعة دفاعية متعددة أهمها : التقمص Identification والحيل المتعلقة به (الإدخال Internalization والغَمْد Introjection والإدماج Incorporation) .

يولد الإنسان ضعيفا بلا كيان خاص تقريبا ، فهو يولد مشروع ذات Ego Potential ليس إلا ، وبمجرد خروجه من الرحم باستعدادات وراثية محددة من ناحية ، وقدرات نمو غير محددة من ناحية أخرى ، يحتاج إلى حمايات متلاحقة . ونظراً لصعوبة وطول رحلة النمو وطبيعتها اللولبية النبضية Spiral Pulsating Nature فإن هذا الكيان الضعيف يلجأ إلى عدة حيل احتوائية ، أو تكيفية ، تساعده فى تنظيم رحلة نموه الطويلة الصعبة ، وتدخل هذه الحيل جميعا تحت هذه المحاولات الدعامية بشكل أو بآخر ، والقواعد العامة التى تفسر وتبرر هذه الحيل الاحتوائية تقول : إنى أحتوى أو ألبس مرحليا «كلا من» :

١ ـ لا أستطيع مواجهته الآن .
٢ ـ لا أستطيع السيطرة عليه الآن .
٣ ـ لا أستطيع استيعابه الآن .
٤ ـ لا أستطيع مقاومته الآن .
٥ ـ ولكننى لا أستطيع الاستغناء عنه أيضا .

وتختلف حيل الاحتواء باختلاف طريقة الإدخال وثبات المدخل ، فمثلا :

١ ـ فى حيلة التقمص يلبس الفرد ذاتا مستمدة من الخارج تصنع له مايمكن أن يسمى قشرة حامية ، وفى الوقت نفسه فاعلة ونشطة ، ومن هذا المنطلق يمكن أن نرى التقمص دعامة قشرية فاعلة مفيدة ، ولكنها مرحلية على مسار النمو والتكامل ، سرعان ماستنكسر نتيجة لنمو الذات الأصلية المستمر من ناحية لدرجة تفوق أبعادها ، ونتيجة لهضم واستيعاب كثير من مكوناتها من ناحية أخرى ، إذن فالتقمص المفيد والضرورى هو الذى يحمل مقومات التخلص منه بأن يكون متصفاً بالصفات التالية :

١ ـ أن يكون قشريا : بحيث يكون منفصلا بدرجة ما عن الداخل النامى (أو الكامن استعداداً للنمو) .

٢ ـ أن يكون متوسط القوام : لأنه إذا كان رقيقا هشا ، لن يقوم بالدور الدعامى المطلوب ، وإذا كان سميكا صلباً ، فسوف يعوق النمو الأصلى لا محالة .

٣ ـ أن يكون مرحليا (وهذا نتاج للصفتين السابقتين) بحيث يسمح للنمو الداخلى بالاستمرار حتى يستوعب جزءا من هذه القِشرة ويهضمه حتى التمثيل ، ويكسر الجزء الباقى وينمو عنه ويتخطاه .

ويصبح التقمص بهذه الصورة ضرورة نمو لابديل عنها من خلال مفهوم النمو المراحلى متصاعد الدرجات ؛ حيث تحتاج كل مرحلة إلى كيس (أو رحم) تنمو الشخصية داخله ، وهذا الرحم النفسى هو الكيان الآتى من الخارج ، الذى يسمح بالكيان الداخلى فى الوقت المناسب بكسر مايتبقى من هذه القشرة بعد هضم جزء من جوانبها ، ثم باكتساب قشرة جديدة أرق وأقصر عمرا وهكذا ، وإذا نظرنا إلى كل ذلك من منظور الحرية فإنه ينبغى علينا أن نضع فى الاعتبار العوامل التى تجعل هذا التقمص معيقا دائما للنمو والإبداع ، فى مقابل تلك التى تجعله جلدا حاميا .

ورغم أن التركيز فى الفكر التحليلى النفسى كان على التقمص بالمعتدى ، فقد وجدت أن القهر لا يأتى فقط من معتد ، بل قد يأتى من مصادر أبعد ماتكون فى الظاهر عن شبهة الهجوم الصريح ، وهذا بعض ما أشرت إليه فى معنى القهر الخفى ، فأحيانا يكون التقمص بالمشابه : Identification with the «Like» أقسى ، وأكثر إعاقة للإبداع من التقمص بالمعتدى . وهو مايحدث فى الإفراط فى التركيز على القدوة حرفيا سواء أكان هذا القدوة زعيما أم والدا أم حتى مبدعا ، والتخلص من مثل هذا المدخل أصعب لأن التشابه أقرب ، إذ قد تختلط السمة (الذات) المتقمصة ، بالذات النامية ، لشدة التشابه بينهما ، ولايمكن التمييز بين النمو الزائف بالتقمص ، ذلك النمو الذى يخدعنا فى شكل قفزة نمو سريع ولكن مشكوك فيها ، وبين النمو الأصيل (النمو التدريجى الأساسى) ، اللهم إلا بالنبض العاطفى المصاحب ومدى الإبداع والأصالة فى تحديد الصفة أو السمات . أما التقمص بالمخالف والنقيض Identification with the «different» (dislike) ففيه يتقمص الفرد من يختلف عنه ، وكلما

ازداد الخلاف ازداد عمق التقمص واشتدت حدته حتى تصل قمته إلى التقمص بالصورة العكسية التى هى فى النهاية Identification with the «opposite» وهذه الصورة أخطر على الحرية من الصورة السابقة لأن التمسك بها يوحى بالتحرر من القهر الخارجى لكن فى واقع الأمر لايفعل إلا أن يعمقه .

أين يقع التقمص ـ على سبيل المثال ـ فى الإبداع :

ما لم يكن التقمص عنيفا غائراً صلداً فإنه يصبح ثروة قابلة للهضم والاستيعاب والتمثيل فيما بعد ، وهذا يؤيد الرأى القائل بأن التقمص يدعم التلقائية الأولية Primary autonomy ويتعلق فى الوقت نفسه بتكوين التلقائية الثانوية Secondary autonomy وتنميتها .

وخلاصة القول أن التقمص بصفة عامة هو «لبس» كيان بشرى بما هو قشرة خارجية ، وبالتالى يمكن تمييزه عن حيلة التقديس حيث يظل هذا الكيان المقدس خارجيا ، وعن حيل الغمد والاحتواء حيث تدخل الخبرة فى حيلة الغمد ، خبرةً غائرةً ، دون الحاجة إلى «لبس كيان» حام . وفى حيلة الاحتواء يندمج الكيان الخارجى والخبرة مع كيان الفرد (الطفل عادة) بحيث يصبح الاختلاط كاملا بشروط معوقة تميزه عن الاستيعابى (كما سيرد) .

ثم ننتقل إلى مايترتب على كل ذلك من منطلق توجه الحركية . فإن مايترتب على «تعتعة» Dislodgement الكيان اللابس سواء كان خطوةً نحو الذهان أو نحو النمو أو نحو الإبداع تختلف عن استرجاع خبرات الغمد ، وكذلك عن تفجير التحام الاحتواء .

ولتوضيح ذلك أكثر قليلا نذكر أن مدرسة العلاقة بالموضوع تفرق بين كيفية الاحتفاظ بالأحداث حسب نوع الحدث المعنى ، وقد قمت بالتمييز بين ما يحتفظ بوصفه ذكرى ، ومايحتفظ بوصفه كياناً داخلياً (موضوع) ليس على مقياس ماسمى حسنا وسيئا ، بل باعتبار أن المسألة تتعلق بقدر الاستيعاب والتمثل إن كاملا وإن ناقصا ، ومن ذلك : «إننا نحتفظ بالخبرة الناقصة بوصفها كياناً داخلياً لعلها تكتمل بالاسترجاع يوما ما (فى الحلم أو فى أزمة النمو أو بسط الإبداع أو خبرة الجنون) أما الخبرة الكاملة فنحتفظ بها ذكرى أفرغت من شحنتها» . وبما أن الخبرات الناقصة هى ناقصة لأنها مبتورة . . ، وهى مبتورة لأنها مجهضة ، والغالب فى مدرسة العلاقة بالموضوع تفسير يقول : إنها مجهضة لأنها سيئة . لكن عندى أن هذه المقولة تصح ماتتفق مع بُعدَىْ النقص والتمام أساساً ، ذلك أن هناك من الخبرات السارة مايبتر أيضاً ، فيجهض لفرط مايحمل من انفعال لايمكن استيعابه تماما فى اللحظة ، إذن فالذى يحدد الاحتفاظ «بما هو ذكرى» أو «بما هو موضوع داخلى» هو هضم الخبرة ابتداء من عدمه . وبما أن كل الخبرات نادرا ماتهضم تماما لأول وهلة،فعلينا أن نقبل بمبدأ النسبية فى هذا الشأن بحيث تصبح كل خبرة مهضومة بنسبة أو أخرى ، ومؤجلة بنسبة معينة ، والجزء الأول يصبح ذكرى والثانى يصبح موضوعا داخليا ينتظر الاستعادة (شعوريا أو لا شعوريا) لإعادة الهضم . لكننى بلا حق الممارسة تبينت أن المسألة لاتتعلق بالحسن أو بالسيء ، ولا بالمكتمل والناقص ، بقدر ما تتعلق بمرونة الكيان البشرى وصحة نبضه (وإبداعيته) ، فسواء كان الموضوع الداخلى ذكرى أو موضوعا فإنه قابل لإعادة الشحن ، وإعادة التنشيط ، وإعادة التنظيم (فى إبداع لاحق) .

ومن هنا أستطيع أن أضيف فى هذا الصدد فيما يتعلق بالحرية :

إن القهر الداخلى يحول دون الإبداع أى يعوق الحرية بقدر مايحول دون النبض ودون التعتعة ، وليس بقدر كم القهر ونوعه ، وهذا مايفسر أن كثيرا ممن قهروا واستوعبوا القهر تقمصا واحتواء وغمدا خرجوا من هذه الخبرات وهم أعمق ثراء وأقدر إبداعا .

ولكن بالرغم من أن عمليات الإدخال والاحتواء هذه ضرورية ومفيدة إلا أنها لابد أن تكون «مرحلية» وإلا أصبحت خطرا معوقا كما ذكرنا مع كل حيلة ؛ بمعنى أنها لابد أن تعود فتنفصل أو بالأخرى «تتعتع» Dislodged عن بعضها البعض فى أوقات أكثر ملاءمة بحيث يمكن إعادة استيعابها بوصفها وقوداً للنمو المستمر .

وقد تتخذ بعد ذلك مسارا إيجابيا إذا كانت الظروف مواتية بمعنى : أن تكون الذات قد اكتسبت خبرات ومكاسب وشحناً

وتقديراً من آخرين حقيقيين بدرجة تغنيها عن معظم هذه المساند والأغطية ، مما يسمح للنمو أن يكسر قشرة التقمص كما يكسر الكتكوت قشرة البيضة حين يحين أوان الفقس ، كما أن «عكاكيز» الغمد تسقط وحدها لأنها أصبحت أقصر من الساق التى اعتمدت عليها من قبل ، ولكى يتم ذلك لابد أن يكون المجتمع فى الخارج مجتمعا مرنا نابضا أيضا ، وفى الوقت نفسه يكون محدد المعالم . فالمرونة وحدها ، أو التحديد وحده ، لايكفى أى منهما للقيام بعملية الاستيعاب المذكور ، وقد يبدو التحديد ضد المرونة ، إلا أن هذا تضاد ظاهرى ، فالقلب مثلا محدد تماما وقوى الجدران بوصفه عضواً هاماً ، وهو مضخة الحياة عظيمة المرونة فى الوقت نفسه ، وبدون هاتين الصفتين مجتمعتين لايقوم بوظيفته وتقوم الذات من خلال الإيقاع الحيوى مع كل نبضة بعمليات التعتعة ، فالمواجهة ، فالهضم ، فالتمثيل فالاستيعاب .

وفى كل هذه الأحوال لايكون ثمة حاجة إلى إبداع منتج خارج الذات لو سارت الأمور هكذا بسلاسة شبه كاملة . ولكن واقع الحال يدل على أن هذا المطلق هو أمر مستحيل ، ويصبح أكثر استحالة ، بل يصبح غير وارد إلا بالنذر اليسير حين تظل المادة المدخلة (بالتقمص ، والاحتواء ، والغمد) ثابتة ملتحمة طول الوقت ، بحيث تقضى على أى احتمال حقيقى للنمو ، وينتج عن هذا نمو متليف مُتَيَبِّس ، يظهر فى صورة إكلينيكية توضع تحت التشخيص الأساسى المسمى : اضطربات الشخصية ، وتشمل أيضا بعض أنواع العصاب المزمن والذهان المزمن . لكن قد تستمر المادة المدخلة بعد التعتعة فى حالة حركة مستمرة دون أن تنتقل إلى الخطوات التالية ، وبالتالى فإنها تمثل نشاطا داخليا مستقلا ونشازا يجذب الطاقة نحوه وحوله ، بحيث تصبح الطاقة المتاحة للنشاط الانبعاثى والتلقائى والخالقى ضعيفة ومنهكة ، وهذا مايترتب عنه مجموعة من الأمراض تقع عادة تحت فئة «العصاب» .

وقد يصل الأمر إلى إجهاض خطوات الاستيعاب مع تطوير الخطوات الأولى فى اتجاهات تنافرية متزايدة حتى التناثر ، مما يترتب عليه تناثر يسمى فى أغلب الأحوال فصاما .

١٤ / ٢ الحل الإبداعى :

وهنا يطل علينا الحل الإبداعى من خلال درجة ما من الوعى بأن المدخلات لم تتمثل ، وأنها فى الوقت نفسه لم تستقر ، ثم أيضا مازالت فى المتناول (أى لم تتناثر أو تستقل وتسقط وتغترب) وفى هذه المرحلة بالتحديد تظهر أهمية المتغير موضع هذه الدراسة وهو حركية التوجه وهى الحرية فى فعل الإبداع ، فبقدر توافر هذه الحركية فى التوجه وبمعادلة شديدة الصعوبة يتحقق البديل الإبداعى بإعادة تنظيم هذه المدخلات فى ناتج مبدع .

ودرجة الاختيار هنا قائمة حتما من حيث المبدأ ، لكنها تزيد وتنقص بحسب المعطى من الفرص فى الخارج والداخل ، وهى ليست متعلقة بإرادة واعية مختزلة واعية طبعا .

وقد أوضحت فى دراسة الإيقاع الحيوى[1] أن وظيفة الحلم هى إكمال استيعاب هذه القدرات الناقصة ، كما ألمحت ـ بعد ذلك ، وفى فرض الجدلية ـ كيف أن وظيفة الإيقاع تتآلف مع الجدلية فى الحياة اليومية وتتبادل مع الإبداع ومشروع الجنون بشكل يجعل الحل الإبداعى فعلا يوميا متاحا للجميع ، ويجعل الناتج الإبداعى مجرد احتمال قائم . .

١٤ / ٣ الوجود الوعائى (الكأنّى) والحرية :

على أنه إذا اقتصر الأمر على أن تكون الذات مجرد وعاء لاحتواء الخارج ، والتلون بلونه ، دون جدل أو ولاف ، فإن توقف النضج هو النتيجة الحتمية ، وهذا النوع من الوجود هو الذى أسمته هيلين دويتش[51] «شخصية كأن as if Personality» . وقد رأيت مؤخراً أن المسألة ليست مجرد وعاء ليس له لون إلا بما يوضع فيه ، وإنما أحيانا يصل الأمر ببعض أنواع هذه الشخصية إلى عملية التقمص تكون شديدة الحذق والمهارة حتى تجعل صاحبها (الإناء) يفوق مايوضع فيه (أى يبز مَنْ تقمَّصَه فى مايتميز به) ثم رأيت رؤية ثالثة ـ فى نفسى قارئا ومنشئا وناقدا فى مجال الأدب خاصة ـ حين تبينت أن المبدع لابد أن يتمتع بقدر من هذه الشخصية «الكأنّية» ، حتى يستطيع أن يعيش نبض شخوصه المستمدة من مواقعه من ناحية ، أو نبض شخوص النص أمامه حسب موقعه إن كان

متلقيا[٥٢]، وأنه بقدر قدرته على ممارسة هذه الظاهرة الكأنية ـ شريطة أن يحتفظ لنفسه بقدر حقيقى نشط من ذاته ليظل صاحب الكلمة النهائية ـ تكون قدرته على احتواء الواقع ثم إعادة إفرازه : سواء كان هذا الواقع هو واقع الحياة (أبجدية الإبداع) أم واقع النص الأدبى (لمعايشة النقد). ولعل الإبداع فى «التمثيل» خاصة يأتى من فضل هذا الوجود الكأنى. وما أريد أن أوضحه هنا الآن هو أن الفرق بين «الكأن» الذى يعتبر مرضا واضطرابا فى الشخصية، وبين «الكأن» المبدع، هو مرونة الأخير وحركيته ودرجة وعيه الذى يحافظ بها على استمرار الإمساك بناصية الحركة معظم أو طول الوقت. وقد صور سارتر صعوبة هذه التفرقة بين الاضطراب والإبداع بشكل أو بآخر فى شخصية الممثل «كين».

١٥ ـ المكان / الساحة / المساحة :

حين تحدثنا عن الزمن خيّل إلينا تحقيق قدر من استيعاب أبعاده من خلال كل من «النسبية»، والتعامل معه باعتباره «مكانا» يُرتاد، كأن التعامل مع المكان هو أكثر ألفة وتحكما، وواقع الأمر أن مفهوم المكان ليس مفهوما منبسطا محددا كما يبدو لأول وهلة، وبما أن الحرية هى «توجّه حركية الوجود ..» إلخ، فإن طبيعة المكان ومساحته لابد أن تحدد هذه الحركة أو الحركية.

وساحة الحركة فى مسألة الإبداع هى داخل الذات، وهذا لايعنى بأى حال من الأحوال الانفصال عن الواقع الخارجى أو إهماله، بل إن الذات المبدعة تصبح الساحة الممثلة حقيقة وفعلا لكل من الواقع والذات فى آن، ولكى تتمتع حركية الوجود بالقدرة المناسبة على الإبداع يجدر أن تتوفر فيما هو مكان / ساحة / مساحة بعض المواصفات، مثل أن يكون :

١ ـ محكما، وفى الوقت نفسه ذا نفاذية كافية.
٢ ـ ممتدا وفى الوقت نفسه محدوداً فى لحظة بداتها.
٣ ـ مرنا وفى الوقت نفسه مستقل النبض منتظمه.
٤ ـ حاويا لوفرة كافية من المعلومات والموضوعات والذوات والأزمنة، وفى الوقت نفسه غير مزدحم
٥ ـ أن تكون المسافات بينْ مفردات محتواه قريبة وفى الوقت نفسه غير متلاصقة.
٦ ـ ألا يكون مكاناً أصلا وإنما يكون مشروعاً دائم التكوين.

ويقدر ماتكون هذه المواصفات متوفرة تكون احتمالات الحرية قائمة وقادرة.

وليس هنا الآن مجال لشرح كل هذه المقومات بالتفصيل، فضلا عن أننى سبق لى أن شرحتها جزئيا فى فرض الجدلية.

وإذا كان فرض الجدلية قد قدّم لنوع العلاقات بين المفردات والمستويات، وكان فرض الإيقاع الحيوى قد قدّم حقيقة التناوب المنتج للإبداع وللحياة، فإن فرض الحرية هذا يقدم طبيعة الحركة ومآزق الاختيار فيما هو توجه فى المكان والزمان معا.

ومن المهم أن « نرى » تلك المساحة التى تتحرك فيها أبجدية الإبداع بقدر ما نرصد المسافة بين قطبى الاختيار، إذ كلما زادت المسافة (المستوى الثالث) زاد احتمال الوقوع فى التناثر الجنونى بدلاً من الإبداع الفائق.

وهذا البعد التركيبى الداخلى هو بين قطبى الاختيار (شكل ١) وليس بين الحالة الداخلية والحالة المعبّر عنها (وهى المسافة التى رصدتها خالدة سعيد فى قراءتها أنسى الحاج[٥٣] ، وأقرت أن قربها يتميّز به الشعر فى حين أن بعدها يتميز به النثر، بل إننا نستطيع استنتاج معادلة تقول إن عبور المسافة الهائلة فى المستوى الثالث (أتجمّد أو أطفر) إبداعاً، إنما ينتج عنه تقارب شديد حتى التكثيف فى التركيب الداخلى ثم فى التركيب الداخلى / الخارجى مبدعاً (مما يتفق مع ما ذهبت إليه خالدة فى النهاية).

١٦ ـــ تطبيقات

يصدق ما ورد فى هذا الفرض فى مجال المرض النفسى، كما يصدق فى مجال النمو النفسى، ولكن صدقه فى مجال الأدب خاصّة هو أكبر وأخطر.

فإذا كنا نتكلم عن الجنون وطبيعته الحرة المطلقة ، فقد سبق أن أشرنا كيف أنها تنتهى إلى سجن مطلق أيضاً ، فالمجنون حر ولكن فى اتجاه واحد ، ولا يصبح الجنون حريّة بالمعنى المتكامل إلا حين يصبح الجنون ذا اتجاهين ، ومتى أصبح كذلك اقترب من الإبداع حتى قد يتحوّل إليه بجدلية فائقة . إلا أن تناول بعض القضايا التطبيقية من منظور الحرية ، كما قدّمناها فى هذه الدراسة ، قد يعيد تعرّفنا المفهوم بطريقة عملية ، مما قد يدعم أو يهز ما ذهبنا إليه ، وهاكم بعض ذلك :

١٦ — ١
قضية الشكل والمحتوى

من البديهى أن النص الحر ، إن صحّ التعبير ، هو النص المتحرك المحرّك ، وليس النص الذى يحوى حديثاً عن الحرية أو دفاعاً عنها ، أو رؤية لها ، كما شاع فى بعض أوساط النقد السطحى (والسياسة) ، أو كما طغى فى بعض مراحل التاريخ حين تجمدت حركة الفكر انخداعاً بتحقيق الثورة . فقارىء بيت الشعر « إذا الشعب يوماً أراد الحياة . . » إلخ ، قد يُبَلَّغ شيئاً ما عن الحرية ، وقد يدفعه هذا إلى قدر من الحماسة أو التضحية ، لكنه لا يعايش حركية توجه وجوده من خلال تحريك هادف حقيقة وفعلاً ، وأقصد هادفاً هنا بمعنى الغائية ، وليس بمعنى القصد الواعى بداهة ، ومن المعاد أن نقول إن مثل هذا الشعر الوطنى أو الحماسى أو الثورى ليس هو المثل الدال على حرية النص ومدى حركيته وعمق أصالته ، فى حين أن قصيدة لأنسى الحاج أو سعيد عقل أو امرئ القيس تعلن عن مساحة الحركة بقدر ما تحرّك وعى المتلقى بشكل قد لا يسمح له بالتراجع بعد التلقى . وليست المسألة مفاضلة بين شاعر وشاعر ، أو بين كاتب وآخر ، بل إن المقياس ينطبق على المبدع نفسه من عمل إلى آخر . فنحن نرى فى (ليالى ألف ليلة) لنجيب محفوظ[٢٧] زخم الحركة بما يعلن بشكل مباشر اتساع المساحة ووثب التناسخ حتى إحياء الموتى ، فى حين نعيش فى (الحرافيش)[٢٧] حركية دورات الحياة ، وفى (أولاد حارتنا)[٥٤] تهدأ المسألة حتى تصبح إعادة رصينة لدورة عتيقة بلا مفاجآت فى الكاتب أو الكتابة ، ونحن لا نحكم على حركية النص بعدد الثورات التى تحققت فيه ، ولا بكمّ البطولات وإنما نعايش حركيته من اتساع الرقعة وقوة التحريك .

١٦ / ٢ الحرية والواقعية :

وتتصل بهذا البعد مسألة واقعية النص ، فالنص واقعى ــ من منطلق الحرية ــ بقدر ما أن ذات للمبدع ثرية بواقعها الذى هو ليس ذاتها وإنما تركيباتها المرنة المتواصلة ذهابا وجيئة مع واقع موضوعى حقيقى ، وهذا يظهر فى إفراز واقع أكثر واقعية من الواقع ، ويكون هذا فى ذاته إعلاناً لمدى التخليق الذى استطاعه المبدع . فالمبدع الحر ليس واقعياً فحسب ، وإنما هو خالق لواقع حقيقى وماثل آنى .

ويترتب على ذلك أن النسخة المسطحة من الواقعية الاجتماعية أو الواقعية الاشتراكية القديمة هى أبعد ما تكون عن الحرية[٥٥] وهذا أمر لم يعد يحتاج حتى إلى أن يذكر . فالواقعية الموضوعية هى التى تتم من خلال الحرية (حركية الوجود المرنة) التى تسمح برحلة الذهاب والعودة بين الذات / الموضوع ــ والموضوع / الذات معظم الوقت دون تحديد زائف لذات بعيدة عن الموضوع .

١٦ / ٣ الحرية والاعتمادية

يبدو لأول وهلة أن الحرية لا تتفق مع الاعتمادية ، وأن الإنسان الحر هو الإنسان الناضج المستقل ، وهذا فكر قد يكون سليماً حيث نبع ، وقد نبع أساساً من الفكر الغربى الحديث نسبياً . أما ما خبرته من واقعنا ومن معايشة الجنون خاصّة فهو أن ثمة اختلافات بيئية جذرية تلزمنا بإعادة النظر فى هذه المسألة . وهى اختلافات بيئية تتعلّق بمصر أولاً ، والعالم العربى لدرجة أقل ، وعالم الشرق الأقصى بدرجة متماثلة وأكثر[٥٦] .

وقضية الحرية الغربية تتبلور معالمها من خلال مقولات ظاهرة ومتكررة مثل « أزمة الهوية فى المراهقة » وحفز الاستقلال المبكر فى أوائل منتصف العمر ، والاقتصار على

العائلة النواة أو العائلة الصغيرة المغلقة الحدود ، وتأكيد تقرير الذات ، والطلاق المتكرر ، وكلها قضايا ليست معيشة فى شرقنا الأدنى والأقصى بالصورة نفسها .

فالاعتمادية على الكبير فى ثقافتنا ـ قبل التشويه الأخير ـ حتى الآن لا نتهرّب ولا نخجل منه ، ورعاية الكبير للصغير (الصغير حتى سن الخمسين وأكثر) ممارسة طبيعية سلسة ، وعلاقة هذا وذاك بالحرية علاقة إيجابية .

وبأسلوب آخر : إن الاعتمادية الطبيعية والمعلنة تخلّق الحرية وتؤكد الحركية بعكس المتصوّر لأول وهلة من خلال قضايا وأزمات دخيلة على مجتمعنا وتاريخنا .

وفى مصر بوجه خاص قد تمتد هذه القضية إلى النظام المصرى القديم ، ثم ترتقى بالتوحيد الأخناتونى ، وتعود لتأخذ شكل الاستعباد ، لترتقى مرّة ثانية بالأديان السماوية الحديثة ، وخاصّة الإسلام بما يقرر من جرعة عبودية مطلقة دائرة حول محور التوحيد المركزى للتفرد .

وإذا انتقينا من كل هذا التراث معنى أضحية إسماعيل وإبراهيم ، وجدناها تمثّل أقصى صور الطاعة حتى الذبح ، ثم إعادة الولادة . والاعتمادية فى هذا الرمز هى طاعة الصغير للكبير حتى الموت ذبحاً ، ولكن ليس باعتبار أن الكبير هو الأعرف والأقدر لمجرد أنه كبير ، ولكن باعتباره الأقرب إلى الأكبر فالأكبر ، فحتى إسماعيل حين أطاع أباه إبراهيم لم يقل له « افعل ما ترى » ، أو ما تريد ، وإنما قال له « افعل ما تؤمر » وكأنه ما أطاعه إلا لأن إبراهيم بدوره إنما يطيع الحق الأكبر ، ولا يخفى اتصال الحلم بالواقع هذا الاتصال الملزم الحى (إنى أرى فى المنام أنى أذبحك) . والإنسان فى مجتمع كهذا إنما يحصل على حرّيته حين يختار التبعية والاعتمادية حتى نهايتها ، بوعى كامل وإعلان بسيط وشجاع . أما الدخول مبكراً أو دائماً فى مسألة البحث عن هوية ذاتية متميّزة فهذا أمر متعلق بثقافة أخرى تشوهت فيها السلطة الدينية خاصّة حتى أصبح الحذر واجباً من أى آخر كبير منذ البداية . ويمكن أن نتابع هذا الفرض الفرعى من خلال بعض الأمثلة :

١ — صورة الأب فى إبداعات نجيب محفوظ شديدة الحضور قوية التأثير ، وأشهر أب عند محفوظ هو السيد أحمد عبد الجواد فى الثلاثية ، وصورته الأبوية العملاقة لم تمنع أولاده الثلاثة أن يشبوا مبدعين جميعاً ، كمال مبدع عقلانى « شيزيدى » رائع ، وفهمى مبدع واقعى ثورى رائد ، ويس مبدع لَذّى حر منطلق ، ولا واحد منهم يشبه أباه (بما فى ذلك يس) ، ولا واحد منهم عصى أباه ، ولا واحد منهم لم يعتمد على أبيه ، ولا واحد منهم ارتضى أن يتوقف عند عاديّة ماسخة . ثم الأب الإلّه عند محفوظ (سواء أكان زعبلاوى[٥٧] أم الجبلاوى[٥٤] أم الرحيمى)[٥٨] فإنه يغرى دائماً بالتبعية والحماية ، ولكنه كان يُغرى ويعد بالكشف فى الوقت نفسه . والصوفى الوسيط بين الأب الإلّه والعبد الجائع إلى الاتباع كان دوره يتكرر عند محفوظ بشكل يفتح باب نوع من التبعية رائق وإرادى وغير مشوه أو مرفوض بالمرة .

٢ — فإذا انتقلنا إلى ديستويفسكى واجهتنا صورة الأب المباشر بطريقة مختلفة تماماً ، فآباء وأجداد روايات ديستويفسكى فيهم قدر من الطفولة لا يخفى ، بل إن أبناء وبنات روايات ديستويفسكى كانوا يقومون بدور الأب فى كثير من الأحيان ، من أول نيتوتشكا نزفانونا حتى الفارس الصغير[٥٩] ، ثم الطفلة نللى فى (مذلون مهانون) ، وكذلك أليوشا فى (كارامازوف)[٦٠] ومع ذلك فإن الاعتمادية هنا على الابن تقوم بالوظيفة نفسها التى تؤديها الاعتمادية على الأب ، وكلتاهما تؤكد الاعتمادية التى نريد هنا الاعتراف بإيجابية نفبها ، والتى لا تتعارض إطلاقاً مع الحرية التى نزعم أنها فى شرقنا إنما تنبع من قبول الاعتمادية لتجاوزها ، وليس من أزمة الهوية والمبالغة فى حدود الذات وليس من الاستقلال كما يشيع فى الغرب . ثم انتقل إلى اعتمادية المبدع نفسه على كبير (رئيس دولة ، مبدع أكبر ، شيخ راع) ويحضرنى هنا مثالان بارزان :

الأول : اعتمادية المتنبى على سيف الدولة التى لم تعق إبداعه ، ولم ترهق حركية توجهه ، بل حفزته وحفظته وباركت إبداعه وأزكت تواصله سواء فى أوقات الرضا أو أوقات الهجر .

والثانى : (دون تفصيل) اعتمادية محمد عبد الوهاب على أحمد شوقى .

بل إن إعلان هذه الاعتمادية المتكرر فى باب المديح فى الشعر العربى بأكمله ، الباب الذى لم أكن أستسيغه فى حياتى وحتى هذه اللحظة ، ثم جاءتنى هذه الرؤية التى صالحت بين الاعتمادية والحرية بشكل مختلف عما تعلمته من قيم الغرب .

وأخيرا ، فإن الاعتمادية المطلقة فى الإبداع الصوفى الحقيقى : إبداع الذات فى الكون (العبودية التوليدية إن صح التعبير) لهى فصل الخطاب فى هذه المسألة .

وهذه الاعتمادية المعلنة والصريحة تخدم الحرية بالمعنى الذى تقدمه هذه الدراسة بما يمكن إيضاحه فيما يلى :

١ ـ إن إعلان الاعتمادية وقبولها حتى الموت (إسماعيل / إبراهيم) يفوّت الفرصة على غرس الاعتمادية الخفى بكل صورها المحوّرة والعكسية والتعويضية والمُزاحة ، غرسها حتى التثبيت المعوّق ، فمادام قد قبل الموت الفعلى ، ففيم الحيل والأسرار ؟ أى أن الشبع من الاعتمادية جهارا نهارا خليق بأن يفتح الباب للطرفين الأكبر والأصغر أن ينتقلوا منها إلى ما بعدها إذ ينال كل منهما ما شاء دون حيل نفسية غائرة معيقة .

كما أن هذه الاعتمادية الصريحة تعفى الداخل (مساحة وحركة) من أن يمتلىء بموضوعات هائلة الشحن صعبة التمثل ، فمادامت قضية يمكن حسمها فى الخارج ، وهى معلنة ومقبولة فإن كل ذلك يسمح للذات أن تكون أكثر مرونة وأرحب مجالاً لأنها أقل تقمصاً وغمداً وإدخالاً ، وبالتالى أقدر على الحركية فالحرية .

ثم إن هذه الاعتمادية تقلل بشكل ما من الخوف من خطورة القفزة إلى المجهول ، (المستوى الثالث للاختيار : أتجمد أو أطفر) وبالتالى تشجع على الاختيار الأصعب (= الإبداع الوثبة أو الاندفاعة) تحت شعور أنه طالما أن هناك من أعتمد عليه ، فإنى سأقفز مطمئناً إلى أن ثمة من يتلقى القفزة لو أخطأ الحساب ، والمغامر المبدع يتغلب بذلك ـ جزئياً ـ على إشكالية استحالة الثقة الأساسية المطلقة ، بأن يتكىء على ، ويتحرّك فى حضور آخر قادر قريب يعتمد عليه (مجرد تأمين غامض ، جيّد) .

١٦ / ٤ الحرية بين الشخص المبدع وإنتاجه :

الإبداع ليس عملية منفصلة عن الوجود ، كما أنه ليس وظيفة لفائض نشاط ، وإنما هو الوجود ذاته متى توفّرت الفرص المناسبة لمسيرته ، والفرص متوفرة على مستوى النوع (ما لم يكن الانقراض هو المسار والمصير) ولكن على مستوى الفرد تختلف المسألة . فالمبدع الحقيقى ـ من حيث المبدأ ـ لا يستعمل إبداعه ، لكنه يكونُه . كما أن استحالة تحقيق الإبداع ذاتياً فى عمر الفرد يجعل المسائل نسبية ، وجزئية ، بشكل أو آخر ، وهنا يلزم الحديث عن الإبداع البديل ، والإبداع الرمزى ، والإبداع المرحلى وما شابه . وعلى ذلك فالمبدع ليس هو هو إبداعه طول الوقت ، ويرجعنا هذا إلى منطقتين لم أكف عن العودة إليهما منذ ناقشت قضية الإبداع :

الأولى : أن الناتج الإبداعى ليس هو ـ أساساً ـ الإبداعى الحقيقى ، بل إنه بديل عنه (شىء أقرب إلى مُثل أفلاطون) .

والثانية : أن الجسم / الوعى (انظر قبلا) قد يستقل عنه الكل الوجود ، دون فصلة دائمة ، أى يستقل إلى عودة غالباً .

ومن خلال هذا وذاك ، يمكن أن نزعم أن الإبداع الحر قد يخرج من ذات مبدعة ليست حرّة ، بل إن المنتج الإبداعى قد يُفرغ طاقة الإبداع حتى ليكاد يعوق مسيرة النمو الفردى[٦١] .

ولا أحسب أن أيا من هذا جديد علىّ الآن ، ولا هو جديد على الفكر الإنسانى أصلاً ، لكن ذكره هنا متعلّق بضرورة فصل حركية النص عن حركية صاحبه من جهة ، كذلك ضرورة احترام هذه الحرية المقطعية إن صحّ التعبير sectorial freedom التى يتمتع بها قطاع معين من وجود المبدع دون كلية وجوده . لكن ثمة ظروفا بيولوجية وبيئية وواقعية قد تؤثر فى حركية المبدع (وهو نصّ فى ذاته) تساعد على حركية الإبداع (وهو النص المنتَج خارج ذاته) سلباً وإيجاباً .

فأنا ــ مثلاً ــ لم أستطع أن أقرأ ديستويفسكى ، لا فى رواياته ، ولا فى خطاباته ، ولا فى قصصه القصيرة ، دون أن أستحضر إيجابيات صرعه ، وأفرح بها ، كما كان هو يفرح بمنذراتها ويصفها وصف من يدخل الجنّة قبل الصرعة مباشرة ، واعتبرت أن هذه الحركية قد أتاحت له درجة من الإفاقة المتكررة بعد الغيبوبة المفاجئة حافظت على حركية نصه ، وبالتالى سمحت بكل هذا الفيض من النقلات العنيفة الرائعة رغم إطنابه الممل فى كثير من الأحيان ، وقد أصررت على الاقتراب من أعماله من هذا المنظور لأؤكد به تلك الوصلة بين البيولوجى وبين الإبداع ، ولأدعم الفرض الذى يجعل للصرع دوراً إيجابياً فى بعض الحالات ، بل دوراً إبداعياً وثورياً تماما ، وقد تأكدت من خطورة إنكار هذا البعد أو الجهل به حين قرأت تفسير فرويد للإخوة كاراما زوف ، وقد أخطأ الجادة حين اعتبر هذه صرعات نوعا من الهستيريا[٦٢] وقد أرجعت ذلك إلى ابتعاد فرويد عن نبض البيولوجيا متضفرة مع نبض الإبداع ، وندرة علاجه للذهان (الجنون) عاريا حاضرا . وانتهى من هذه الفقرة بالقول :

إن الحرية تتجزأ (وهو عكس التعميم الذى كنت أعيشه حتى الآن ، وهو ما كنت أتصوره ــ أيضا ــ ضرورة لغيرى) . كما أن توجّه حركية الوجود يمكن أن تؤخذ بمحصلة قطاعات الوجود ، وليس بإلزام توحّد اتجاه الأسهم طوال الوقت ، علما بأن العلاقة الديالكتيكية هى متوحدة الاتجاه بطبيعة صيرورة مآلها ، رغم تناقض مكوناتها .

١٦ / ٥ المنظومة العقائدية والحرية والإبداع .

لا أحسب أن عندى ما أضيفه فى هذا الصدد أكثر مما ورد فى العددين الخاصينَ بالأيديولوجيا من هذه المجلة[٦٣] لكن الذى أريد أن أوضحه هنا هو أن المنظومة العقائدية ليست بالصفات نفسها عند كل الأفراد ، ومهما بلغت المنظومة من تقديس ظاهر وخفى ، فإنها قد تكون ثابتة ومعوقة ، كما قد تكون على النقيض من ذلك نابضة ومتفتحة ، رغم تشابه محتوياتها فى الحالتين أحيانا .

والأسئلة التى طرحت على الدعوة الإسلامية السياسية الأحدث فى الآونة الأخيرة كثيرة ومتشعبة ، ولكن كان من أهمها وأكثرها تحديا السؤال الذى يقول : ما شكل الإبداع فى المجتمع الإسلامى المدعو إليه ، باسم الشريعة وفى أطر محدودية الاجتهاد والتقيد بالتفسير الثابت للنص ؟ ولم يكن ثمة جواب . وهذا بدهى ، ودلالته لا تحتاج إلى تعليق ، إلا من تاريخ ما حدث للإبداع فى ظل التطبيق الجامد للماركسية هنا وهناك .

وأرجع إلى مسألة القهر الخارجى والقهرالداخلى لأقول إن الدين بالذات قد اتخذ عبر العصور هذين الشكلين فى كثير من الأحيان ، الثابت والمتحرك ، إلا أن شكله المتحرك كان غالبا ، إن لم يكن دائما سريا غير معلن . أما شكله الثابت فكان قهرا يصل إلى إعدام من يخالف ، والأخطر من ذلك هو أن يكون القهر الدينى داخليا حتى يصبح الإنسان نصاً ثابتا مكررا لا أكثر .

ويمكن أن نتتبع خط تطور الأديان المقيدة للحرية على الوجه التالى : من الوحى إلى القهر الخارجى إلى القهر الداخلى إلى الجمود . كما يمكن أن نتتبع خط تطور المذهبية الدنيوية المقيدة للحرية على الوجه التالى : من الفلسفة إلى التلقين إلى القهر الداخلى إلى الجمود . هذا هو ظاهر الأمر وشائعه . ولكن كيف تفسرّ هذا القدر الهائل من الإبداع فى مناطق بذاتها فى عصور الازدهار الإسلامى مثلا ؟ أو روعة ذلك الفن التشكيلى شديد الأصالة فى عصور الظلام الكنسى ؟

هنا تثار مسألتان :

الأولى : هى أن القيد الظاهر والصريح قد يكون حافزا لكى تتحول الطاقة إلى المساحة المتبقية ، وحين تتكثف حركية الإبداع فى تلك المساحة الخاصة القابلة للمرونة والتخليق ، يحقق الإنسان حريته إذ يمارس إبداعه فى منطقة بذاتها ، ويغفل المناطق الأخرى أو يستغنى أو يتنازل عنها .

والثانية : هى مسألة الحفاظ على ما يمكن أن يسمى الحرية السرية القادرة على الكمون والانقضاض على فترات ، وإن كان هذا يتنافى بشكل أو بآخر مع ضرورة التعبير ، والاختبار والعائد ، والتعديل ، لكنها حركية وحرية وإبداع يظهر عادة فى مجال النمو الذاتى (التصوف) .

واصعب أنواع الأدلجة هو ما لبس ثوب الحرية ، واستعمل ألفاظها ثم سرق نبضها تحت سمع مدّعيها ومحتاجيها وبصرهم على حد سواء . ومثال ذلك بعض ما شاع مؤخرا من أشكال الزيف العصرى عن مسألة حقوق الإنسان ، فالحديث عن هذه القشرة من التعبير الإعلامى ، أو السماح بهذه التقلصات الحسنة الملمس بدت وكأنها تدافع عن حرية الإنسان وبالتالى عن حركية الإبداع .

ولا يمكن إنكار فضل هذا السماح حتى لو ثبت زيفه ، ولكن أن يكون هذا هو غاية المنى ودليل الحرية ، فإن ذلك خطر شديد على حقيقة الحرية ، وخاصة بالنسبة لتحريك الإبداع الحقيقى على المستوى الذى قدمناه هنا .

ومصدر هذه الخدعة أنه بالقدر الذى يُترك لكل واحد الحق فى التعبير السطحى عن ما يتصورّ أنه هو ، تعلق لافتة ممنوع الاقتراب الحقيقى للآخرين ، ويحل نظام التأمين الشركاتى الاستلابى محل الاقتحام المسئول المفجرّ للحوار المحرّك ، كما يحل القانون الظاهر ، والحق المدنى ، محل التواصل التلقائى المغامر . وفى الوقت نفسه تتجمع خيوط السلطة الحقيقية فى أيد خفيّة تنتهى إلى أن تفرز أنواعا من الإبداع غير قادرة على تغيير الحياة بالقدر الذى تعد به حركية التوجه بما هو حرية الإبداع الحقيقية المصاحبة لمسئولية التلاحم . وخير مثال على ذلك هو ما آلت إليه ممارسة الطب النفسى فى الغرب الثرى .

وإذا كنا بدأنا بعرض موقع الجنون فى مسألة الحرية فقد آن الأوان أن نشير إلى مسألة علاج الجنون فى الظروف المعاصرة وكيف تصيغ عقول الأطباء بما يحقق غاية اللا حرية تحت ستار حقوق الإنسان وحقوق المجنون[٥٧]

١٦ / ٦ مستويات الحرية وأنواع الإبداع :

سبق أن صنفت أنواع الإبداع من منطلق مستويات جدلية الجنون والإبداع[٣] ، وأنا أشعر أن التصنيف التصاعدى يثير الحساسية ، متى تصورنا أنه يتم بقصد تحديد أن هذا أفضل من ذلك بشكل تفصيلات مسطحة ، وهذا غير وارد بالمعنى المباشر ، لأنه كما أن المخ البشرى والوجود البشرى يحتاج لكل طبقاته حتى يتميّز بشرا ، فإن الإبداع أيضا يحتاج لكل مستوياته حتى يواكب ويتكامل ويحرك كافة البشر ــ على مستوياتهم وفى مختلف أحوالهم .

وهأنذا أعاود محاولة التصنيف الطبقى (!!) فى إيجاز شديد بما تسمح به هذه الدراسة :

يتوقف نوع الإبداع الذى ينتجه المبدع (ناهيك عن إنتاج ذاته فعلا فى رحلة الإبداع البشرى= التصوف الحقيقى) يختلف على مستوى توجه حركية الوجود التى يعيشها المبدع . فكلما كان المستوى أقل عمقا وكلية ، وكان طرفاه أقرب إلى بعضهما البعض ، جاء مستوى الإبداع متواضعا عاديا (دون أن يتخلى عن جمالياته ووظيفته) والعكس صحيح إذ تزداد درجة الأصالة (والحداثة إن صحَ التعبير) كلما زاد الغور ، واشتملت الكلية وتباعد الطرفان .

ففى المستوى الأول (أكون أو لا أكون) نقابل مايوازى الإبداع التواصلى / الموهبة[٥] . وفى المستوى الثانى (أكون أو أصير) نقابل الإبداع الخالقى الأصيل وإن كان أقل من المستوى الثالث . وفى المستوى الثالث (أتجمد أو اطفر) نجد أنفسنا فى رحاب ما أسميته الإبداع الفائق ، والإبداع الخالقى[٣، ٥] ، ونضج الحداثة . . إلخ . ويسرى هذا على معظم صنوف الإبداع وخاصة الشعر مما قد يحتاج إلى دراسة خاصة بأمثلة محدودة .

ولطبيعة تخصص هذه المجلة أسمح لنفسى بإضافة محدودة فيما يتعلق بالنقد الأدبى ، الذى هو بالضرورة : إعادة إبداع النص ، وبالتالى فإن النقد الحقيقى لابد أن ينتبه إلى حقيقة المساحة التى يتحرك فيها ، والمستوى الذى ينطلق منه وبه ، والإيقاع الذى ينبض من خلاله ، والأدوات التى تعينه . فالمذاهب النقدية ، ومايسمى (أرجو أن يكون خطأ) بـ «علم النقد» ، هو فى حقيقة الأمر متصل بالأبجدية والنحو النقدى الذى يستحسن أن يحذقهما الناقد ، إلا أن حذق الأداة لاينبغى أن يكون أبدا بديلا عن إبداع اللحن ، وإلا حدث للنقد ماحدث لعلم النفس مؤخرا .

وإشكالية النقد الإبداعى (إعادة إبداع النص) ، تكاد توازى ــ قياسا ــ إشكالية علاج الجنون (إعادة تخليق التركيب المبدع من التركيب المتناثر[٤٦]) فالناقد الذى يعيش توجهه على أعمق مستوى ، يستطيع أن يرى ، ويحاور المستوى نفسه من

الإبداع الأول حتى الأكثر عمقا ويواكبه ، العكس ليس صحيحا ؛ فالناقد الذى يعيش توجهة على المستوى الأول يصعب عليه ـ حتى الرفض ـ أن يستوعب ، ناهيك عن أن يعيد خلق ، ماتخطى مستواه ، لأنه عاجز عن أن يواكبه فى المستوى نفسه ، وبقدر دفع الحركية نفسها ومرونة المساحة ونفاذ الحدود إلى آخر ماذكرنا فى بداية هذه الدراسة .

١٦ /ـ ٧ الحرية ودورة «التعبير والعائد»

بقيت مسألة حق التعبير وحق النشر وحق التواصل وحق العلانية . فالحرية السردية تحافظ على الحياة النابضة ، وعلى إمكانية الفعل ، ولكنها ليست الفعل ولا الدفع الحقيقى القادر على نقل الحركية من كائن بشرى إلى غيره من كيانات بشرية وكونية . إذن لابد لإكمال تعريف الحرية الذى بدأنا به أن تظهر هذه الحركية « ... بأدوات قادرة على تفعيل هذه الحركية فى ناتج موضوعى (بما فى ذلك إنتاج الإنسان لذاته) ناتج له عائد يتعدل ويتمادى جدلا وتوليفا ..... » . ويجرنا هذا إلى مسألة حق النشر وفرصه ، وقهر المنع والمصادرة . والواقع أنه بالقيم المعاصرة فإن حق النشر وفرصه لابد أن ينظر له على أنه سلاح ذو حدين كما يقولون . فمن ناحية ، فإن الالتزام بالنشر لابد أن يتبع القواعد التى يضعها الناشر أو الجو العام السائد ، وهذا فى ذاته ليس هو البعد الذى يتيح لحركية الإبداع أن تتوجه حقيقة وفعلا إلى عمق ما يمكن . ومن ناحية ثانية فإن عدم النشر أو الحيلولة دونه يحرم المبدع من أن يمارس وجوده فى حضور «الآخر» ، ومن أن يختبر حريته بشكل علنى يسمح له بالتعديل إذ يحقق حريته علانية فى حوار حى . ومع ذلك ، فإن عدم النشر لايعنى مباشرة ضمور عدم الاستعمال ، فلو كانت حركية الإبداع غامرة ، فقد يذكيها ويشعلها عدم النشر . أكثر مما تحجمها قيود النشر ، وقد ترك لنا التاريخ مايثبت ذلك ، وأحسب أن يقين صاحب الشعلة من اختفاء أو امتناع فرص النشر قد يجعله يتمادى فى الإضافة والتأصيل مثلما فعل نيتشة أو النفرى ، فإذا بنا أمام كم من الإبداع ما كان يمكن أن يصلنا «هكذا» ، إذ لو كان قد صيغ للنشر بلغة عصره لكان يمكن أن يتسطح أو يتشوه بشكل أو بآخر .

وثمة دليل آخر يمكن أن يطل علينا من دراسات الآثار غير المنشورة والمسودات فى حقبة تاريخية معينة ، خاصة إذا ارتبطت هذه الحقبة بقدر من القهر الخارجى والمنع ، فإن المؤرخ الناقد سوف يجد علامات العصر فى هذه المسودات أكثر مما يجدها فى الإبداع المنشور بشروط العصر . وشروط النشر فى الإبداع العلمى الآن ـ مثلا ـ خطيرة ، ومكبلة ومعيقة بدرجة تلزم من يحرص على النشر أن يتبعها أكثر من التزامه أن يقول مايضيف به .

١٦ / ٨ الحرية والموسوعية

قلنا إن وفرة المعلومات لازمة لإمكان الثراء بمادة الحرية ، ولكن إذا زادت هذه الوفرة فازدحمت وإذا تكدس الازدحام وتداخل ، وقضى على المساحة اللازمة للحركة ، أصبح التهديد حقيقياً ومباشراً على حركية الوجود المبدع . والمسألة شديدة الصعوبة ، وحلها بالحديث عن القدر المتوسط (أو المناسب من المعلومات) قد يميع الموقف بما يشبه التسطيح الموحى به فى معنى من معانى القول : «خير الأمور الوسط» ، مما لايليق إزاء إشكالية شديدة التعقيد والتحدى مثل هذه الإشكالية .

ولعل قدرا من المغامرة ضرورى لضبط جرعة ما يسمى وفرة المعلومات ، فلا بد من أبجدية أساسية ، ثم لابد من اطلاع انتقائى يستطيع أن يلتقط من كم المعلومات ماينظمه فى منظومته المتولدة فى الوقت نفسه ؛ ثم لابد من تناسب عمليتى الملء والبسط وتناوبهما حتى تتسق المعلومات فى كيانات مرتبة حول محور أو محاور متحركة فى اتجاه محور أساسى ظاهر أو خفى . ثم يمارس هذا الاتساق دوره فى الانتقائية الاستقبالية (بما فى ذلك حوار الاختلاف) وفى التضفر التأصيلى باستمرار متناوب أو متلاحق أو مواكب ؟؟؟ .

ولعل الجذب الانتقائى للفكرة المحورية هو الذى يفسر الملاحظ عند كثير من المبدعين من أنهم يدورون فى معظم إنتاجهم حول الشىء نفسه وإن اختلفت اللغة ، وبعضهم يعترف بذلك ويعرفه ، والبعض الآخر يلتقطه النقاد ويكشفون عنه . والموسوعية الانتقائية (وهى غير فرط

التخصص) تلتقط ماينجذب إلى الفكرة المحورة فتزيد المبدع ثراء . أما الموسوعية العشوائية فهى التى تزدحم على حساب المبدع .

١٦ / ٩ الحرية واللغة ، وقيود والمنهج

طالت منى الدراسة ، ولم أوف نقطتين من أهم نقاطها حقهما . فمن ناحية لاتوجد حرية ـ بالتعريف الذى أوردناه سابقا ـ دون أن تكون اللغة لغة حقيقية متولدة وقادرة على التخلق والمجاوزة، وليست سجنا كلاميا وأصواتا معادة ، وإذا أخذنا اللغة بمعناها التركيبى ، اللغة الجوهر لا اللغة الأداة ، لوجدنا قضيتها فى عمق كل ماذكرنا .

ويمكن الرجوع فى ذلك إلى ما أشرنا إليه فى الدراستين السابقتين عن هذا الموضوع بالإضافة إلى بحث اللغة الكيان[٦٥] حتى تتاح الفرصة لتفصيل خاص بشأن الحرية وإعادة تخليق اللغة فى الشعر خاصة . أما عن المنهج ، فالأمر يحتاج أيضا أن نتذكر كيف يكون المنهج قيدا للحرية ، بقدر مايكون درعا ضد الشطح العشوائى ، وهو أمر ـ وإن لم يخرج عن الإجمال السابق ـ فهو يحتاج إلى تفصيل خاص . ولكل هذا حديث آخر .

الهوامش :

١ ـ يحيى الرخاوى : إشكالية العلوم والنقد الأدبى ، فصول ، المجلد الرابع . العدد الأول ١٩٨٣ ص ٣٥ ـ ٥٨ .
٢ ـ ــــــ الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع ، فصول ، المجلد الخامس . العدد الثانى ١٩٨٥ ص ٦٧ ـ ٩١ .
٣ ـ ــــــ جدلية الجنون والإبداع ، فصول . المجلد السادس ، العدد الرابع ١٩٨٦ ص ٣٠ ـ ٥٨ .
٤ ـ ــــــ العدوان والإبداع ، الإنسان والتطور ، المجلد الأول ، العدد الثالث ١٩٨٠ ص ٤ ـ ٨١ .
٥ ـ ــــــ طاقة العدوان وحركية الإبداع : فصول ، المجلد العاشر العددان ٣ / ٤ / ١٩٩٢ ص : ٥٠ ـ ٦٦ .
٦ ـ مثلا : فوكوه ، وألتوسير ، وأنسى الحاج .. إلخ .
٧ ـ كتبت كثيراً عن فضل مهنتى على وعيى ، وفى رأيى شخصيا أن معظم ، إن لم يكن كل ، أعمالى ، من كل نوع ، هى نابعة من هذا المصدر ، أو متصلة بهذا البعد ، وقد ثار جدل متصل حول مصداقية هذا المصدر منذ محاولة سيجموند فرويد تعميم مايرى عند المرضى على الأسوياء ، كما قابلت اعتراضات كثيرة من أصدقاء لم يقرءوا هذا الاتجاه أبدا . فكان لزاما أن أنبه هنا إلى أنها ليست مسألة رؤية فكرية فتعمم ، وإنما هى نتاج خبرة تعاش ، وهذا ماقصدته بالعنوان الفرعى «معايشة الجنون» ، ذلك أن ما يصلنى من مرضاى ليس رؤية أو ملاحظة ترصد بقدر ما هى ناتج وعيى / وعيهم / بهم / معهم / لى / لهم ، ويستحيل الفصل ، بل إنه فى النهاية لايكون إلا وعيى (الجديد) «أنا» بشكل أو بآخر .ولى قصيدة لم تنشر باسم(المرايا) تكاد تشير إلى معنى ذلك تحديدا .
٨ ـ سوف أستعمل لفظة الحرية ، فى البداية ، استعمالا فضفاضا كما يوحى به ما شاع عنه ، لا ماقد أنتهى إليه فى هذه الدراسة .
٩ ـ تقتطف خالدة سعيد قول أنسى الحاج «بالجنون ينتصر التمرد ، ويفسح المجال لصوته كى يُسمع» ثم تعقب : «هذا مايقوله . . .» ، الجنون هو الوصمة التى يحملها من اختار أن يكون حرا» . ورغم أن كلمة الحرية هنا لاتعنى بالضبط ماندور حوله هنا ، ورغم أنها وصفت الخلق عند أنسى الحاج بأنه «لا غائى» ، وأن كلمة خلق لاتناسب شعره ، ورغم ماذهبت إليه حينها يقترب من نفى الإرادة عن هذا النوع من الخلق «ما يسمى عادة بالخلق ما هو عند أنسى الحاج إلا فعل ضرورى لوقف الاختناق» رغم كل ذلك فإن الاختيار سرعان ماقفز متحديا من كلامه هو «كلامى هذا ، والشعر نهر مشدود التواجد يخنقه الحنين» . . . «إن أمام هذه المحاولة إمكانين : إما الاختناق أو الجنون» إذن ، وقعنا بكل وضوح فى بؤرة إشكالية الإبداع والحرية (الشعر وعتمات الجسد ـ حركية الإبداع . خالدة سعيد . دار العودة بيروت ١٩٧٩ ص ٦١ , ٦٢)
١٠ ـ هنرى إى : الجنون والعالم المعاصر Folie et le monde moderne ، قرأت هذه الورقة فى فرنسا سنة ١٩٦٩ وصورتها وأحضرتها معى ولم أعثر عليها أثناء كتابتى هذه الدراسة ، فأنا أقتطف هنا مما أذكره منها معتمدا على ذاكرتى ، فإن لم يصدق أن ذلك قد ورد فيها ، فليكن هذا رأيى .
١١ ـ يحيى الرخاوى : الوحدة والتعدد فى الكيان البشرى . الإنسان والتطور . المجلد الثانى . العدد الرابع . ١٩٨١ ، ص ١٩ ـ ٣٣ .
١٢ ـ يحيى الرخاوى : دراسة فى علم السيكوباثولوجى القاهرة . ١٩٧٩ : ص ٣٦١ .
١٣ ـ نفسه ص : ٤٠٤ ـ ٤٠٨ .

١٤ ــ يحيى الرخاوى : مقدمة فى العلاج النفسى الجمعى : عن البحث فى النفس والحياة . القاهرة : دار الغد للثقافة والنشر ، ١٩٧٨ .
١٥ ــ دراسة فى علم السيكوباثولوجى : ٤٠٤
. . . (لابد من الحديث عن) مستويات الإرادة (وأنواعها ، بدلا من إطلاق التعميم) ، وأعتقد أن خبرتى المحدودة تكاد تصدر حكما مطلقا على أن من ادعى الإرادة الكاملة ، أو الحرية الكاملة (أى الاختيار الكامل) ، أو الاستغناء الكامل ، كان منشقا محكوماً بجانب واحد من وجوده ، وهو الجانب المتسلط عليه ضلال الحرية وعبودية اللاقيود (وبالتالى فإنى ــ فى إطار خبرتى الكلينيكية المحدودة ــ قد حاولت وصف أنواع اللاإرادة دون الإرادة لكشف كل عينتها من واقع الممارسة ، مثل ١) لا إرادة بالانعكاس : حيث يتقلص الوجود البشرى فى أن يكون أشبه بالانعكاس الميكانيكى التلقائى ، ويصف هذا النوع المراحل الأولى للرضيع ، كما يصف بعض الكبار المستسلمين القدريين الحتميين الخائفين ، كذلك يصف بعض المتحمسين العقائديين الذين يفتقر فكرهم وحوارهم إلى قدر كاف من الكمون الخلاق creative latency ، ٢)لا إرادة بالتقمص (الشديد) : حيث يصبح الوجود مجرد إعادة لوجود الآخر (ليس «أنا») . ٣) لا إرادة بالعمى (الشديد) : حيث يصبح الوجود مجرد إعادة الحالات التى تعمل فيها الحيل الدفاعية بشكل كاسح ٤) لا إرادة بالخلف الكامل Absolute negativism : وهو نوع عكس النوع الثانى ٥) لا إرادة بتكرار «النص» Repetition script وفى هذه الحالة ينعدم الاختيار نتيجة لتوقف النضج بسبب التثبيت على طريقة محددة متتابعة من السلوك كما يمكن تقديم بعض أشكال الإرادة (الجزئية والزائفة كما يلى ١) الإرادة الطرفية Periphheral volition : وهنا يتحرك الفرد إرادياً فيما يتعلق بالتفاصيل وبدائل الطرق ، ولكن فى إطار دائرى لايتغير ٢) الإرادة الموقفية إلى رجعة Situational conditioned volition to be undone : وهى ممارسة نوع من الاختيار الحقيقى فى ظروف خاصة ، على شرط العدول عنها .
١٦ ــ يقول نزار قبانى «تأتينى القصيدة . . . . ومن جديد تجمع البروق وتلاحقها ، تتحدث الإنارة النفسية الشاملة ، . . وفى هذه المرحلة فقط أستطيع أن أتدخل إراديا فى مراقبة القصيدة ورؤيتها . . .» (نزار قبانى : قصتى مع الشعر ــ بيروت ١٩٧٤) .
ويقول أدونيس : « . . . إنها (القصيدة) عالم ذو أبعاد . . تغوصك فى سديم من المشاعر والأحاسيس ، سديم يستقل بنظامه الخاص ، تغمرك ، وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج» (أدونيس ، زمن الشعر ــ دار العودة ــ ١٩٧١ ص ٢٣٥) . وفى خبرتى الشخصية صغت بعض ذلك شعرا :
«تدق بابى الكلمة ، أصدها ، تُغافل الوعى القديم ، أنتفض ، أحاول الهرب ، تلحقنى ، أكونها ، فأنسلخ . (قصيدة : «لست شاعرا» ــ لم تنشر) .
وفى كل هذا يبدو أن الإرادة بالمعنى السلوكى الشائع كاختيار واع بين بدائل محددة بمعلومات كافية هى أمر غير وارد كما يتبادر عادة .
١٧ ــ لى مع حكاية الحرية التى تنبع فى مجال الاضطرار مايستأهل الإشارة على عدة مستويات ، فنظرا لصعوبة مسيرة العلاج الذى أمارسه ، فإن المقاومة التى أواجهها مع المريض ، وخاصة فى بادىء الأمر ، جعلتنى أوقن أنه لابد أن يضطر لعبورها معى ، وأن مسألة الاختيار من البداية هى خدعة لا تؤكد إلا السلبية ، وقارنت ذلك باضطرار التطور ، فلو لم يضطر النوع أن يعيش فى ظروف صعبة لانقرض ، لكننى لاحظت أن الاضطرار يكون فقط فى عرض البدايات ، وتوفير المعلومات عن البدائل ، وبعد ذلك لابد للمضطر أن يختار ، فالاضطرار هنا هو اضطرار للجذب إلى مجال الاختيار ، إذ لو استمر الاضطرار لاستحال الإبداع النمو بأى مقياس ، وقد صغت ذلك فى طلقة من طلقات «حكمة المجانين» (بعض معايشة الجنون أيضا) ، فقلت : «لايتطور إنسان باختياره ، ولايكمل الطريق إلا باختياره» ، وفهمت من خلال هذا وذاك كيف أن المبدع المأجور ، الذى يضطر للكتابة بعقد معين فى وقت معين (مثل دستويفسكى حين يضطر أن يتعاقد على رواية مسلسلة لمجلة بذاتها لعدد معين من الصفحات وإذا به يخرج أروع أعماله من خلال ذلك) . هذا المبدع يمكن أن يعطى أعظم عطاءاته لمجرد أنه مضطر أن يمسك القلم حتى لايجوع مثلا ، وفى خبرتى شخصيا لم يخرج أهم أعمالى (دراسة فى علم السيكوباثولوجى) إلا لاضطرارى أن أعطى عملا لعامل طباعة ظل يعمل معى فى غرفة ملحقة بالمنزل بها مجموعة حروف طباعة كاملة وكان كل ذلك ظرفا طارئا وبالصدفة ، وفى انتظار أن يجد هذا العامل عملا ظل عندى عدة أشهر مما اضطرنى أن أشغله بكتابة عدد معين من الصفحات يوميا ، فإذا بأكبر أعمالى وأهمها فى الطب النفسى يخرج هكذا ، وهذا بعض ماعنيته بالاضطرار الشكلى فالتحريك الحر الفعل .
١٨ ــ هذا التمييز لم يكن فى صلب الفرض الأساسى (٣) ، ولكنه جاء فى الجدول الختامى (جدول ١ ص ٥١) ، لتأكيد الفروق بين حالات الوجود الثلاث ، فهو لم يكن فى بؤرة اهتمامى آنذاك ، إلا أننى حين قرأته الآن اطمأننت لهذا الاتساق بشكل أو بآخر .
١٩ ــ كلمة المسيرة march هى التى استعملتها لأصف بها رحلة الجنون ، ورحلة الفصام خاصة ، وهى المقابل لكلمة العملية process ، إلا أن المسيرة تحمل البعد الغائى أكثر مما تحمله كلمة العملية ، والمجنون المسيرة أعنى به المجنون الذى يمثل مسيرة الجنون ، وهو الفصامى حالة كونه يتدرج على مسيرة الجنون بسلبها وإيجابها ، وقد تعمدت أن أسميه المجنون المسيرة ، وليس الجنون المسيرة ، وكلما أعطيت المسودة لأحد زملائى أو أصدقائى أرجعها لى وقد صحح كلمة «المجنون إلى «الجنون» ، فرضيت بما فعلت مؤكدا به أننى أعنى المجنون إذ يجن فيصبح مسيرة فى ذاته ، وأن الجنون ليس له وجود إلا معاشا هكذا فى شخص أصل المصدر محل الصفة الاسم . واكتفى بهذا .
٢٠ ــ هذا علما بأن الطب النفسى المعاصر قد سطح الجنون وتهرب من استعمال اللفظ ، فاختزل الإنسان إلى مجموعة من جزئيات الأفعال الظاهرة والمرصودة بسبب كيميائى ، وبزمن خطى ، والتى يمكن أن يقيسها أى عابر سبيل ، سواء كان طبيبا أم معالجا أم أخصائيا أم محاميا .

لكن التصنيف المصرى (DPM I) مازال يحتفظ ببعض الرحابة الدينامية ، كما أن للكاتب منطلقه الخاص بتصنيفات بديلة ، وهو منطلق يساير رؤية

الجنون فى مسيرته الطولية ، وكليته الغائية ، وإعادة تنظيمه أو لا تنظيمه فى آن ، وقد نشرت هذه المحاولات متوالية خلال عشر سنوات حتى تجمعت فى ما لم ينشر بعد مكتملا ، رغم سبق ظهوره فى افتتاحيتين بالمجلة العربية للطب النفسى :

Rakhawy, Y.T. (1990) Breakthrough the current psychiatric nosology- Part I. The Arab journal of Psychiatry, 1: 81-92.
Rakhawy, Y. T. (1990) Breakthrough the current psychiatric nosology- Part II Multiaxial vis-a- vis multidimensional approach to psychiatric Nosology. The Arab journal of Psychiatry (1991) Vol. 2 No. 1 Page 1-13

٢١ ــ سبق أن أوضحت فى معظم كتاباتى أن بداية الإبداع وبداية الجنون تكادان أن تتحدا ، فهما أقرب من بعضهما البعض عن أى منهما إلى العادية ، وكلما تمادت المسيرة ابتعدا ، ثم ازدادا ابتعادا عن بعضهما حتى يصبحا أبعد عن بعضهما مما هما أبعد عن العادية فى المدى الطويل .

٢٢ ــ انتقدت مسألة تقرير الذات Self actualization التى قال بها ماسلو،وكذلك فعل أريتى حين أشار إلى ضرورة امتداد الذات Self expansion وليس تقريرها ، كما أكد علم النفس عبر الشخصى transpersonal Psychology على مسألة تجاوز الذات ، وكل هذا يعلن أن تقرير الذات وحده ليس كافيا لمسيرة الوعى وخاصة من منطلق الحرية .

٢٣ ــ المقصود بالطفرة هنا هو معنى الدفع والوثب والتغير النوعى بسرعة ومغامرة إلى مجهول نسبى ، وقد اخترت كلمة «أندفع» فى البداية لأعبر عن سيل منهمر من التقدم ، لكننى خشيت من الاستعمال العادى فالتسطيح ، أما طفر فهى تستعمل فى لغة التطور البيولوجى لإعلان عن تغير كيفى فى مسار النوع ، كما تعنى «طفر الشىء» قفز من فوقه وتخطاه إلى ما وراءه .

٢٤ ــ أعنى الوعى الشعورى بالحلم وحكايته ، لأن الحلم ــ فسيولوجيا ، وتركيبيا ــ يواجه هذا السؤال تلقائيا كل ليلة ، وهذا ما لا يغيب عن حدس عامة الناس وخاصة من منطلق إيمان سليم ، فالدعاء الإسلامى قبل النوم يجعل كل نوم هو تساؤل يشير إلى هذا السؤال : «اللهم إن قبضت نفسى فاغفر لها ، وإن أرسلتها فاحفظها بما تحفظ به عبادك الصالحين . . » ، ويكمله الدعاء عند اليقظة الذى يؤكد أن «كل يقظة هى إحياء للكينونة» . . الحمد لله الذى أحيانا بعد ما أماتنا وإليه النشور» أنظر أيضا «الإيقاع الحيوى» (٢) .

٢٥ ــ الغريب أنه بالرغم من أن هذا السؤال «أكون أو لا أكون» ينسب ــ عادة ــ إلى «هاملت شكسبير» ، فإنه حين عاودنى شخصيا عاودنى شعرا بالعامية ، (وهى تجربة لم أستطع تكرارها) .

٢٦ ــ قراءة حضرة المحترم من هذا البعد (بعد الصيرورة مستقلة ، وهى جارية فعلا) ، المهم هنا أن أشير إلى البعد التطورى والبعد الإلهى المقدس الذى صبغت به هذه الصيرورة ، رغم أنها مفرطة « العادية » .

وقد التقط هذا البعد محمد إسويرق التقاطا عابرا فى إشاراته إلى نظرية دارون فى قراءته للرواية نفسها(«حضرة المحترم» ، محمد إسويرق ، المجلد السادس ، العدد الثالث ، ١٩٨٦ ص : ١٣٥ - ١٦١) .

٢٧ ــ يحيى الرخاوى : قراءة فى نجيب محفوظ الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٢ .

قرأت الشحاذ مرة من بعد نقدى مسطح ، وقد أعجب الكتاب والنقاد فى حينه ، رغم أننى رفضته بعيد نشره الأول (سنة ١٩٧١) ، ثم أعلنت رفضى هذا مؤخرا (حين أعدتُ قراءته فى قراءتى الأخيرة هذه) ، ثم عدت أقرؤه مقارنة بمالك الحزين (إبراهيم أصلان) ، ولم أتمه بعد ، وهذه القضية نفسها (قضية فشل الصيرورة البديلة (الزائفة) ، بالجمع الكمى المتراكم) تناولتها فى عمل بأكمله ، كان أقرب إلى التدريس والحكمة منه إلى الأدب (فى رأيى ، رغم تقدير كثيرين له بغير ذلك) وهو :«عندما يتعرى الإنسان» ، يحيى الرخاوى ، الناشر : دار الغد للثقافة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٩ . ثم إن هذه القضية نفسها مكررة فى كثير من الأعمال الأدبية ، حتى لم يعد فيها جديد أصلا ، اللهم إلا تغيرها مع نمو الشكل وطزاجة التناول ، ويبدو أن نجيب محفوظ نفسه قد طورها فى دورات الحياة فى الحرافيش ، وفجرها فى ليالى ألف ليلة ، ورأيت فيها رأى النائم ، بتقنية أروع وعمق أبعد (قراءات فى نجيب محفوظ ، ٢٧) وهذا النوع من التراكم الكمى (الصيرورة الزائفة) هو الذى أسميته الوجود المثقوب فى دراسة السيكوباثولوجى (١٢ : ص ٢٩) .

٢٨ ــ للأسف فإن النموذج «الدينى» الذى يطرح على الساحة النفسية (وغيرها من الساحات) باعتباره غاية المراد ، وطاعة رب العباد ، هو نموذج «النفس المطمئنة» بالمعنى الذى نشير إليه هنا فى اختيار السكون ، وليس بمعنى الرجوع إلى ربها ، مؤتلفة مع الجهاد السابق واللاحق (نموذج : الكدح كدحا لملاقاته ، وعرض الأمانة فحملها ، وكشف الغطاء ، وتلقى القول الثقيل) .

٢٩ ــ يمكن الرجوع إلى إشكالية تعريف الحرية فى أى كتاب مدرسى ، أو لبعض المراجعات المنظمة مثل مشكلة الحرية زكريا إبراهيم . مكتبة مصر . ١٩٦٣ .

٣٠ ــ وفى تنظير إريك إيكسون لهذه المرحلة الأولى وهو يعرض ماهية الثقة الأساسية فى مقابل عدم الثقة Basic trust versus Basic mistrust لم تكن الصياغة إما أو (إما «ثقة» أو «لا ثقة» وإنما كانت الصياغة ــ (ثقة فى مقابل «لاثقة») ــ . وقد تناولت هذا فى الدراسة المقارنة للرباعيات الثلاث : جاهين والخيام وسرور «يحيى الرخاوى (١٩٨٢) : رباعيات ورباعيات . الإنسان والتطور ، المجلد الثالث، العدد الأول ص ٤٥ ــ ٩٨» .

المهم هنا أن اللا أمان هو ضرورة لحركية الإبداع مثل الأمان سواء بسواء .

٣١ ــ استعملت تعبير «التغذية البيولوجية» ، بقصدية عنيدة ، وذلك لأمنع ترادف مسألة بيولوجى بما هو حسى عيانى ، وفى الوقت نفسه أعطى للمعلومة بعداً

وحضورا جسديين ، فأشير إلى أن المعلومات المدخلة إلى المخ البشرى ، والتى سيقوم بهضمها ، أو تخزينها ، ثم إعادة محاولة هضمها ، إنما تكون معلومات مثرية ومرنة ومتسقة وقابلة للتحريك وإعادة التنظيم بقدر ما تكون ذات معنى ، وليست مجرد «جسم غريب محشور» . (يستعمل من الظاهر) .

وكلما كانت المعلومات المدخلة ذات معنى كان احتمال استعمالها أبجدية للإبداع واردا ، لكن بما أنه لا يوجد لفظ ـ مثلا ـ يحمل معناه بالضبط ، ولا يوجد هضم وتمثيل كامل للمعلومات أبداً ، فإن حركية الحلم والإبداع هى القادرة على إتمام المهمة التى مفروض ألا تتم أبدا (انظر الإيقاع الحيوى ، وجدلية الجنون) .

٣٢ ـ يختلف الباحثون فى أصل الإيقاع الحيوى للكائن الحى ، وللإنسان ضمنا : هل هو هكذا بطبيعة المادة الحية أم أنه نتيجة لتكيف المادة الحية مع عالم هو منتظم بإيقاع حيوى راتب منذ الأزل ، وبصفتى أكثر ميلا إلى مقولة وراثة العادات المكتسبة ، فإننى أميل إلى الرأى الأخير ، أى إلى أن الإيقاع الحيوى الإنسانى لاحق للإيقاع الكونى الأصلى .
انظر مثلا :

Stroebel C. F. in Kaplan H. and Sadock j. Williams and Wilkins Company 1980 p 67-70

٣٣ ـ يحيى الرخاوى : دراسة فى علم السيكوباثولوجى ص ١٨١ ـ ١٨٢ .

٣٤ ـ استعملت هذه التسمية الفارقة قبل أن أطلع على ما يقاربها فى الفكر الوجودى :

(فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية ، حبيب الشارونى ، الطبعة الثانية ١٩٧٤ القاهرة ـ مكتبة الأنجلو) ، وقد طمأننى ذلك كثيرا رغم عدم التطابق ، ذلك لأنى ـ على خلاف الفكر الوجودى ـ ربطت بين الكيانين (الجسم / الجسد) برباط نشط أو كامن يمكن أن يتنشط ، رباط بيولوجى وتجريدى فى آن (المتن) .. ومن المهم أن أؤكد أن بداياتى وعودتى هى إلى الجسد العيانى أساسا .

هذا وقد أكد تيسير شيخ الأرض على دور الجسد مستعملا كلمة «البدن» بشكل أساسى وجوهرى وجامع ، وذلك فى فلسفته «الأجدوانية» التى لم تأخذ حقها أبداً .

(دراسات فلسفية . محاولة ثورة فى الفلسفة ـ دار الأنوار . بيروت ١٩٧٣) .

٣٥ ـ ظاهرة البصم imprinting هى الظاهرة التى اهتم بدراستها علماء الحيوان لدراسة السلوك الجاهز الذى يطلق من الكائن حديث الولادة ، واعتبروا ذلك نوعا من التعلم الغائر ، وقد طورت هذه الظاهرة فى ممارستى الإكلينيكية ، لأرصد الظاهرة فى الأوقات الحرجة وهى تتم ، وليس وهى تُطلق ، وخاصة فى العلاج المكثف النشط ، وأوقات النمو الحرجة ، وبالنسبة للسلوك ذى الدلالة التطورية . النشط ،

Hess H. H.: **Ethology** in Freedman A. and Kaplan H. 1967 Williams and Wilkins Company p. 180-188, 1967.

ثم :

يحيى الرخاوى : **دليل الطالب الذكى فى علم النفس والطب النفسى** : علم النفس القاهرة ١٩٨٠ ص ٩٤ ، ٩٩ .

٣٦ ـ حالات البارانويا المزمنة ، وتحت المزمنة ، هى حالات تتصف بوجود اعتقاد وهمى خاطىء (أسميه ضلالا والشائع أن اسمه هذاء وقد رفضت هذه التسمية وبينت أسباب ذلك فى موقعه) وهذا الاعتقاد الثابت يكون من الثبات والعمق والتسلسل بحيث يصعب أو يستحيل تعتعته وتغييره فى الأحوال العادية .

وحالات اضطراب الشخصية من النوع النمطى لها التركيب نفسه ، وإن كان مايسمى ضلالاً يكون مختفيا بعيدا عن ظاهر الشعور فى حالة اضطراب الشخصية .

والأيديولجيا الثابتة ، بما تشمل تقديس وتثبيت النص ، لها الصفات التركيبية نفسها .

٣٧ ـ حالات الوسواس القهرى تتصف ـ تركيبيا ـ بصفات حالات البارانويا من حيث صلابة المعتقد وخطئه وتماسك الشخصية ، إلا أنها تختلف من حيث بصيرة المريض بهذا الخطأ ، ومحاولاته المتكرره للتخلص منه وتصحيحه دون جدوى .

٣٨ ـ ثمة خبرات طويلة فى هذا الشأن لم ينشر منها إلا أقلها انظر مثلا :

Hamdi, E., Mahfouz, R. Amin, Y. and Rakhawy, Y.T. Sleep Deprivation Therapy: A Part of an Integrated Plan in a Special Milieu. Egyptian journal of Psychiatry, 1982, 5: 282- 293.

٣٩ ـ والخبرة الرائعة التى قدمتها إلينا عقاقير الهلوسة مثل الـ LSD تستحق أن ترتبط بهذا المنطلق الحالى للربط بين البيولوجى والجسد وبين الجسم والوعى جميعا ، وهى خبرة تعاطى عقاقير تعوق حركية التوصيل بين خلايا المخ ، فيترتب عليها حالة من الهلوسة ، نتيجة لتفكك الحواجز بين خلايا المخ ، وبالتالى استقبال كل منها للآخر وخلط وإسقاط وغير ذلك ، ومن ناحية أخرى فقد أظهرت هذه التجارب بعض إشراقات الإبداع المجهضة . وأهمية

هذه الملاحظات أن المخ ، والجسد ، والجسم / والوعى ، والمنظومات الفكرية يمثلون أربع مناطق منظمة ومتماسكة وواحدية (شكل ٢) ، وفى الوقت نفسه يتصل كل منها بالآخر وكأنه صورة للآخر لكن بلغته الخاصة ، فإذا تمتع تنظيم من هذه التنظيمات كيميائيا ، أو مرضيا أو علاجيا ، سمع عند الآخر ، وتتوقف إيجابية أو سلبية العائد على سرعة التعتعة ، والجو المحيط والتأهيل اللاحق بما يحتاج إلى تفصيل آخر .

٤٠ ــ فرط العادية hypernormality هو تعبير استعملته عشوائيا فى البداية ، وربما على سبيل التفكه (فلان عادى جدا) ، لكن بمجرد أن بدأت استعمل لفظ العادية لوصف «حالة» ، يمر بها أى شخص ولا يقف عندها بالضرورة ، أحجمت عن تصنيف الناس إلى عادى ومبدع ، واستبدلت بذلك رؤيتهم فى حالات الإبداع والعادية والجنون بالتناوب . . إلخ .وعلى ذلك راجعت هذا التعبير فوجدته ملائماً تماما لمن توقف عند حالته العادية ، وبالغ فيها ، دون نبض أو كشف أو دورات أو مراجعة ، حتى يقترب مما يسمى اضطراب الشخصية ، ومنذ ذلك الحين بدأ استعمالى له بمعنى علمى محدد هو ما أثبته هنا .

٤١ ــ **القصة القصيرة من خلال تجاربهم** ، فصول ، المجلد الثانى العدد الرابع (١٩٨٢) ص : ٢٦٢
لكن خبرة أينشتين ــ مثلا ــ أثناء إبداعه وإحساسه بتوترات ألياف عضلية مصاحبة لتحركات فكره قد تكون أشد دلالة ، ولم أعثر على المرجع الخاص بذلك فاعتمدت على الذاكرة ، وقد كنت سبق أن اقتطفته فى أعمال سابقة لاتحضرنى الآن .

٤٢ ــ خالدة سعيد : **الشعر وعتبات الجسد** ــ حركية الإبداع دار العودة . بيروت ١٩٧٩ ص ٦٥ .

٤٣ ــ وقبل أن نترك الجسد قد يجدر أيضا أن أعرض هنا فى الهامش مقابلة أخرى بعيدا عن العيادة النفسية : ذلك أننى ــ من خبرة محدودة ــ استطعت أن أكتشف فى مسألة سجن الجسد ، بسبب الاختلاف الفكرى ، بعض دلالات الموقف فى الحجز أو التعذيب الجسدى ، وبدرجة أكثر استطعت أن أفسر آثارهما الإيجابية من منطلق هذا الفرض : فمن ناحية فإن معذب الجسد إنما يهاجم الجسد وكأنه يهاجم المفهوم الذى يعتنقه صاحبه مباشرة ، ومن ناحية أخرى فإن الجسد حين يهاجم هكذا مباشرة فإن الحر الثائر ينتبه إلى غور مفهومه الثورى وعادة مايزداد ــ ربما دون أن يدرى ــ تمسكا به ، أما الثائر الزائف أو المهزوز فسرعان ماينفرط تماسك منظومته الهشة من خلال حجز أو هز حسده ، فينهار أو يتراجع .

٤٤ ــ التيبس ، وما يستتبعه من تشقق ، ولا تآزر ، هو المسئول عما يسمى عسر الحركة التأخرى Tardive Dyskinesia وهو الذى يعلن أن الحركات العضلية لم تعد تحت سيطرة كلية متسقة ، وقد استنتجت أننا بلغنا من العمى العلمى(!!) أن نرصد هذا النشاط الحركى الشاذ ولانستنتج منه نشازا مقابلا فى الكلية الكيانية الواحدة ، وفى الوعى ، وفى الوجدان ، حتى وصمت ما أتوقع حدوثه بالقياس أنه عسر العقل التأخرى Tardive Dysharmnia mentalis ومايهم هنا هو التنقل بين المجالات أيضا ، وكيف يتم التيبس أو التنشيط فى مجالات متعددة معاً ، أو يتم فى مجال ثم ينتقل إلى آخر : وهكذا .

وفى خبرتى كان هذا الدليل شديد العيانية ، بحيث يرتبط مباشرة بكل الأبعاد التى حاولنا أن نقدم بها الحرية فى هذه الدراسة ، لنربط بينها وبين المرونة ،والحركية ، والساحة جميعا ، ويصبح الطب الكيميائى الاختزالى أخطر على حركية الوجود ، على الحرية ، من أى قهر جسدى أو حجز مباشر ، إذ إن الحجز وراء القضبان هو مواجهة مباشرة تثير التحدى وتحافظ على الحركية الداخلية ، أما غرس التيبس فالتشقق تحت عنوان احترام حرية المريض فهذا أمر جلل ، ومع ذلك فلست مع الحركة المضادة للطب النفسى إطلاقا .

٤٥ ــ مقتطف من **دراسة الوحدة والتعدد** (١١) « . . يأتى الشعر ليعرى كيان الشاعر (الإنسان) الذى يصب وجوده فى ألفاظ لها كيانها الجديد ووظائفها الجديدة . إذ . . . . يعلن الشاعر هذا التعدد مباشرة ويحاول بكل وسيلة فنية أن يؤلف بين تراكيبه وشخوصه ، فتنطلق من تحت عباءته الكيانات قادمة من كهوف التاريخ وتناقضات الحاضر ، متجهة إلى صنع الولاف الأعلى فى توليد الآلهة فى طريقها إلى الإله الواحد الأحد .
وأدونيس يحضر بكل ذواته ومشتقاته وتعدداته وتناقضاته فى كل موقع وبكل صورة :
وهذا هو بعض ما التقطه جابر عصفور إذ يقول :

«. . . التى تجعل من حضور مهيار ذاته نفيا وإثباتا ، خلقا وتدميرا فى الوقت نفسه» .

ويقتطف :

«فينيق مت ، فينيق ولتبدأ بك الحرائق ، لتبدأ الشقائق»

أو

«مزدوج أنا ، مثلث»

جابر عصفور : **أقنعة الشعر المعاصر** : مهيار الدمشقى ، مجلة فصول (يوليو ١٩٨١) السنة الأولى المجلد الأول ــ العدد الرابع .
ثم امرؤ القيس الذى أوردناه فى المتن نذكر به هنا مرة أخرى :

ولــو أنها نــفس تمـوت جـميـعـهــا
ولـكـنـهـا نــفس تــساقط أنــفــســا

٤٦ ــ **حدس اللحظة** ، غاستون بشلار ، تعريب : رضا عزوز ، عبد العزيز زمزم ، الدار التونسية للنشر ١٩٨٦ .

٤٧ ــ يحيى الرخاوى : **إشكالية الزمن** : فى الحياة ، والمرض النفسى ، والعلاج ، ص : ١٥ ــ ٢١ .

٤٨ ــ يحيى الرخاوى . (١٩٨٢) **صدمة بالكهرباء أم ضبط للإيقاع** . الإنسان والتطور ، ١٠ : ٤٤ ــ ٦٩ .

٤٩ ـ نتعرف اختيار المريض فى هذه الحال وغيرها ليس بمجرد منطوق ألفاظه ، وإنما بخبرة إكلينكية فائقة ، وأى اختيار للمريض لابد أن يوضع فى الاعتبار ، وله علاماته ، سواء اختار المريض الصحة ، أو اختار العودة إلى الواقع ، أو اختار التأجيل أو اختار التدهور ، ولكل هذا علامات وإرهاصات مختلفة ، لكنها جميعا تعلن اختيارا ما ، فإذا أعطيناه هذا العلاج الفيزيائى المنظم للإيقاع فإنه لايفعل إلا أن يؤكد اختياره (اختيار المريض) ويدعمه .

٥٠ ـ هذه الفقرة ، مثل فقرة الإيقاع الحيوى ، وكذا تعدد الذوات تمثل محوراً فكرياً فى مهنتى وعلمى وخبرتى جميعا ، مما لا أحتاج معه أن أذكر مراجع بذاتها علما بأن المرجع الأساسى ، وإن كنت قد تجاوزته هو «دراسة فى علم السيكوباثولوجى» (١٢) .

٥١ ـ أسميت هذا النوع من اضطراب الشخصية ابتداء «الشخصية الوعائية» ، «الشخصية الوعائية الشفافة» باعتبار أن صاحبها ليس إلا وعاء شفافاً لا وجود له ولا لون له إلا بما يوضع فيه ، وهذا يختلف تماما عن شخصية الإمعة ، التى تسير وراء ، أو تتبع ، فالشخصية الكأنية تكون ماتتقمصه لاتتبعه.

٥٢ ـ تتداخل هذه الرؤية مع معنى الواقعية / الذاتية التى تكرر تقديمى لها فى معظم أعمالى النقدية ، حيث تصبح الذات وعاء نشطاً للواقع تمثله وتخلقه فى آن .

٥٣ ـ خالدة سعيد : حركية الإبداع : دار العودة ـ بيروت ١٩٧٩ ص ٧٣ .

٥٤ ـ نجيب محفوظ، أولاد حارتنا ، دار العودة بيروت ١٩٦٧ .

٥٥ ـ انظر بصفة عامة : صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى . الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨ .

٥٦ ـ قد يرجع ذلك إلى الكونفوشيوسية عموما فى الصين ، وإلى أغلب التقاليد اليابانية ، وقد تجسد هذا حديثا فى مؤلف متميز يناقش هذه الفروق الحضارية بما يستأهل النظر .

The Anatomy of Dependence, John Bester, Tokyo, New York ,San Francisco, p: 7: 166.

٥٧ ـ نجيب محفوظ : زعبلاوى ، فى مجموعة قصص دنيا مكتبة مصر ١٩٦٣ .

٥٨ ـ نجيب محفوظ : الطريق ، مكتبة مصر ١٩٧٨

٥٩ ـ يحيى الرخاوى : (١٩٨٢) قراءة فى دستويفسكى (من عالم الطفولة) ، الإنسان والتطور ، ١٢ : ١٧١ ـ ١٣٧ .

٦٠ ـ أعمال لم تنشر (يحيى الرخاوى) عن دستويفسكى : (١) زخم الحياة وصلابة الموت فى الأخوة كارمازوف : قراءة فى دستويفسكى (٢) نشوة البغض وألوان الحب فى مذلون مهانون لدستويفسكى .

٦١ ـ ولا أنكر أنى رفضت ـ بذلك ـ فى فترة ليست قصيرة من حياتى أن يحل الشعر بالذات محل الوجود ، وتذكرت رفض الشعر من أفلاطون والإسلام وجوبلز وغير ذلك ، لكننى عدت أنظر طوليا إلى النوع ، ومحدودية الفرد ، وضرورة الحفاظ على درجة من الحركية فى بديل رمزى محرك (الإبداع المنتج خارج الذات) ، حتى يتسنى استيعاب جرعة التطور بالقدر المناسب عبر الأجيال ، فانحل الإشكال .

٦٢ ـ سيجموند فرويد : دستويفسكى وجريمة قتل الأب ، فى : «دستويفسكى» تأليف رينيه ويليك ، ترجمة نجيب المانع . المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ١٩٦٧ ص ١٦٣ ـ ١٨٤ .

٦٣ ـ فصول : المجلد الخامس ، العدد الثالث والرابع : الأدب والإيديولوچيا ١٩٨٥ .

٦٤ ـ سبق أن أوضحت أن العلاج الحقيقى هو فى واقع الأمر مواكبة تجربة بأدوات العلم وفن الحرفة ، وأصررت على كلمة مواكبة هذه التى لم أجد لها مقابلا دقيقا بالإنجليزية ، وقد عنيت بالمواكبة ليس فقط السير مع ، وإنما التواجد على مستوى ، بل الأفضل «فى موكب» ، حتى إننى ضمنا قسمت المعالجين إلى معالج فى طور النشاط (معالج نشط) ومعالج فى طور الاستقرار (معالج مستتب) بالمقياس نفسه الذى قسمت فيه المرض النفسى إلى نشط ومستتب ، وفى فرض الإيقاع الحيوى وضعت علاج الفصام فى مستوى إعادة إبداع النص (٢) .

٦٥ ـ يحيى الرخاوى : اللغة العربية والعلوم النفسية الحديثة . القاهرة : جمعية الطب النفسى التطورى ، ١٩٨٧ .

آفاق نقدية

الـوصـف
واللغة الوصفية(*)
فى رواية زينب لمحمد حسين هيكل

دراسة اسلوبية

جواد بنيس

تنطلق هذه الدراسة من ملاحظتين مهمتين تخص أولاهما نظرية الوصف بشكل عام ، وثانيتهما رواية زينب بشكل خاص . ويمكن صياغة هاتين الملاحظتين كما يلى :

إذا كانت نظرية السرد قد حظيت بنصيب وافر من الاهتمام من لدن دارسى ومنظرى الأدب المعاصرين،فإنّ الوصف الروائى لم يلفت الانتباه بصورة ملموسة إلا فى العشرين سنة الأخيرة . لهذا السبب ظلت بعض القضايا التى يطرحها دون إجابة مقنعة ، خصوصا ما يتعلق باللغة الوصفية . ومن جهة ثانية ، فبرغم تعدد الدراسات وتنوعها حول ما يسميه النقاد أوّل رواية عربية حديثة لم تخضع (زينب) ، حتى الآن ، لتحليل شامل ومتأن كفيل بأن يبينّ جدة هذا العمل الأدبى من خلال دراسة عالمه التخيلى وبنياته الأسلوبية .

ولكن قبل الشروع فى عرض المبادىء المنهجية التى انطلق منها البحث ، وكذا النتائج التى توصّل إليها . لابّد من الإشارة إلى صعوبة ترجمة بعض المصطلحات التقنية إلى اللغة العربية . لهذا رأينا من الأنفع إثبات الكلمات الأجنبية مقابل الكلمات المترجمة حتى يتبين للقارىء أن الأمر يتعلق بمعنى اصطلاحى خاص يشذ إنْ قليلا أو كثيرا عن الاستعمال المألوف .

المنهجُ المتبعُ فى هذه الدراسة ذو طابع أسلوبى ، بمعنى أنه يهتم بدراسة الأشكال (Formes)المستعملة فى الخطاب الروائى ، ويعمل على تصنيفها قبل أن يستخرج الدلالات الملازمة لها .

ويؤخذ مصطلح الشكل هنا بمعنى واسع يضم المقولات الروائية (حوار ، حوار داخلى ، وصف . .) وكذا القوالب اللغوية التى يُصَبُّ فيها . لكن تجدر الإشارة إلى أن دراستنا تهتم أساسا بمقولة واحدة هى الوصف ، وذلك لاعتبار منهجى رئيسى يكمن فى أن حصر مجال الاستقصاء مقصود توخيا للدقة العلمية .

هذا لا يعنى أن الوصف يُدْرَسُ بمعزل عن العالم الروائى الذى ينتمى إليه . فدلالة مقطع وصفى معينّ تتحدد ، إضافة

* عن رسالة لنيل درجة الدكتوراه فى علم اللغة تقدم بها الباحث جواد بنيس لجامعة إكس آن بروڤانس .

إلى العناصر الداخلية المكونة له ، بالمكان الذى يحتله فى الرواية ، وبالأحداث السابقة عليه واللاحقة له . والأمر سيان عند دراسة دلالة صيغة فعلية على سبيل المثال . فهى تُستنتج من سياقها التركيبى ومن المضمون الذى ترمز إليه . وهكذا فالجزء يُدْرس داخل نظام أعلى هو الذى يستوفى دلالته منه والكل بدوره يغتنى بدراسة الجزء .

إضافة إلى الأسلوبية اعتمدنا على بعض العلوم المجاورة كاللسانيات ، والبلاغة ، والإحصاء ، ونظرية السرد ، وعلم الدلالة . لكنَّ استعمال هذه العلوم يخضع بالأساس إلى طبيعة الأسئلة التى يثيرها الوصف عموماً ، والنص الروائى خصوصاً ، ومن بين هذه الأسئلة :

أ - كيفية تقطيع الوصف : (Segmentation) ، أى تمييزه عن باقى المقولات السردية ، ورصد حدوده معها من نقطتى البداية والنهاية .

ب - حجم الوصف وتوزيعه : (Dimension et distribution) فبعد مرحلة التقطيع يتم التساؤ ل حول عدد السطور والصفحات التى يحتلها الوصف داخل الرواية ، ثم توزيعه داخل أجزائها وأقسامها ، حيث يصبح بالإمكان تقدير نسبته المئوية وقياس كثافته .

ت - تخصيص الوصف : (Attribution) أى تحديد وجهة النظر التى يصدر عنها واستخراج العناصر اللغوية التى تترجمها .

ث - نعت الوصف : (caractérisation) بينما يُمكن التخصيص من معرفة الواصف.يهتم النعت بتحديد كيفية الوصف والموضوع الذى ينصبُّ عليه .

ج - لغة الوصف : (Langage) : هل يشكل الوصف «نظاماً» خاصاً مُتميزا عن باقى المقولات السردية ، وعلى أى مستوى ؟

ح - قيمة الوصف الأدبية فى رواية(زينب)والأسباب الفنية التى تجعل من هذه الأخيرة حدثاً أدبياً متميزاً عن الأشكال الروائية السابقة .

هذه الأسئلة كلُّها رافقت دراستنا ل(زينب). ولقد تبين منذ البداية أن هناك شكلين أساسيين للوصف هما الصورة (Portrait) والزمكان (Chronotope) . فموضوع الأول هو الشخصية الروائية.أما الثانى فموضوعه الزمان ــ والمكان .

وبالرغم من أنّ جملة من الأسئلة المطروحة دُرست فى إطار نظرية الوصف ، لا سيما مع فيليب هامون ، من خلال كتاباته حول الروائى الفرنسى إميل زولا ، فإنها لم تنل نصيبا كافيا من التحليل كما أنها لم تُعالج من وجهة نظر أسلوبية . أضف إلى ذلك أنّ الدراسات السابقة لم تهتم بما فيه الكفاية بما نسميه اللغة الوصفية وخصوصيتها . وسنعرض فى البداية نتائج البحث المتعلقة بالنظرية . قبل التطرق إلى تلك التى تخصّ (زينب) . فى هذا الصدد ، ينبغى الإشارة إلى أنه فى كلتا الحالتين ظلت رواية هيكل نقطة الانطلاق .

أولاً : تبينَّ أنَّ الوصف الروائى يتميز على المستويين : الدلالى والشكلى . فهو من جهة تطبيقٌ لبعض الخصائص على موصوف معين ، ومن ثمة يمكن معرفته انطلاقاً من المضمون الذى يشير إليه . ومن جهة أخرى تبينَّ أيضا أنّ له علامات لسانية وتنقيطية تعلن عن بداية المقاطع الوصفية ونهايتها ؛ هاته العلامات أُحْصِيَتْ وصُنِّفَتْ ودُرِسَتْ من حيث وظيفتها الأسلوبية .

ثانياً : ظهر أنّ الوصف لا يستعصى على الإحصاء برغم تداخله مع السرد وبرغم تنوع أشكال ظهوره .

فهو يمثل نسبة تقترب من العشرين فى المائة (٢٠ ٪) من حجم الرواية المدروسة : ويتكون غالبا من مقاطع متوسطة الطول ، تتراوح ما بين ٥ر٢ و٨ سطور ، وهو يتركز بشكل كثيف فى الجزئين الأول والثانى من الرواية فيما يتعلق بوصف الزمكان ، وفى الأول بالنسبة للشخصيات .

ثالثا : ليس الوصف عمليةً محايدة تكتفى برصد خصائص الموصوف ولكنه كشف لذاتية الواصف وموقفه . من هنا تنبع ضرورة استجلاء وجهة النظر التى يصدر عنها . فى هذا المجال بيّنا أنّ هناك ثلاث حالات تمثّل أصنافا متباينة : أنْ يَصْدرَ

الوصف عن رؤية الراوى وبلسانه أو أنّ يصدر عن رؤية الشخصية الروائية وبلسانها .

وإذا كانت الحالة الأولى نقيضا للثانية ، فإنّ الثالثة وسطٌ بينهما باعتبار أن الوصف يتم بلسان الراوى ، ولكنه يصدر عن رؤية الشخصية .

غير أنّ دراسة وجهة النظر لا تكون مفيدة إلا إذا أُشفِعَتْ برصدٍ منظم للعلامات اللسانية المميزة لكل صنف : فمن علامات الصنف الأول ضمير المُخاطَب المفرد الذى يعلن ضمنيا عن وجود راو يتحدث وضمير المتكلم فى الجمع .

ومن علامات الصنف الثانى ضمير المتكلم المفرد الذى يظهر فى الوصف المبثوث داخل الحوار والحوار الداخلى والرسالة . أما علامات الصنف الثالث فهى الأفعال الدالة على النظر والحسّ والسمع والتخيل .

رابعا : يستعمل الوصف لغةً خاصةً تتميز على ثلاثة مستويات : المفردات (Vocabulaire) ، الصّيغ الفعلية (Formes verbales)والمحسنات البلاغية (Faits de style) . تقيم المفردات فيما بينها علاقات دلالية مختلفة . فهى من جهة تنتظم فى حقول دلالية واشتقاقية صغرى (Champs seman tiques et étymologiques) ، ومن جهة ثانية تقيم فيما بينها داخل السياق اللغوى ثلاث علاقات :التماثل (Identité)أى أنّ معنى وحدة لسانية يشبه أو يقارب معنى وحدة مجاورة ؛ التقابل (opposition) وهو عكس العلاقة الأولى حيث إنّ النص الوصفى يتضمن مفردات ذات معنى مختلف أو متضاد ؛ الاشتمال (Inclusion)وهو علاقة تفرّع بين الكل والأجزاء المكونة له . وبالرغم من أن هذه العلاقات توجد فى اللغة الإنسانية عموماً،فإنّ استعمالها خاصٌ فى الخطاب الوصفى حيث تكثر عاملة على امتداده واتساعه .

العنصر الثانى الذى يجعل من الوصف لغةً خاصّةً يتمثل فى استعمال الصيغ الفعلية . وهكذا أظهرت دراسة الأفعال أن الوصف خلافاً للسرد ، يهتم بهيئة الفعل (Aspect gramma- tical) أكثر من زمنه (Temps grammatical) . ومن الناحية الكمية تبين أيضا أنّ صيغة المضارع «يفعل» أكثر شيوعا من الماضى «فَعَلَ» وأنَّ هذه الأخيرة تستعمل عادة فى وصف الحالات الشعورية ، أو وصف تغيرات الطبيعة حيث تتوالى أحداث سريعة

المحسنات البلاغية التى تمثّل آخر عنصر يجعل من الوصف لغة متميزة صُنِّفَتْ اعتمادا على مقولات البلاغة ، ودُرِسَتْ من حيث قيمتها الأسلوبية وهى تتكون من الاستعارة (Meta phore)والتشبيه (Comparaison) والكناية (Périphrase) والتشخيص (Personnification) وتوالى النعوت حول اسم واحد (juxtaposition des èpithetes sur un substantif) والفعل (Asyndete) والإيقاع (Rythme) وأغلب هاته المحسنات مستعمل ، على السواء فى وصف الشخصيات ، والزمكان ، مما يدلّ على أنّ الوصف هو الموضع النموذجى المناسب الذى تتكتل فيه عناصر أسلوبية وجمالية . لكن تحليل الصور المجازية بالخصوص يؤدّى إلى نتيجة أخرى هى الطابع الرومانسى للوصف فى (زينب)، ذلك أنّ الشخصيات توصف بمفردات تنتمى إلى معجم الطبيعة ، والطبيعة بدورها تُنعت بمفردات تستعمل عادة للإنسان .

دراسة المفردات والصيغ الفعلية والمحسنات البلاغية أدّت إلى اعتبار الوصف لغة متميزة تختلف أسلوبياً عن باقى المقولات السردية . ومما يعزز صلاحية هذه الأطروحة التوازى شبه المطلق بين النتائج المتوصل إليها بعد دراسة شكلين مختلفين للوصف هما صورة الشخصيات والزمكان .

بعد هذا العرض المقْتَضب للنتائج المتعلقة بالوصف بصورة عامة سننتقل إلى تلك التى تخصّ رواية (زينب) وعالمها التخيلى . فى هذا الصدد دُرست جميع الشخصيات ونعوتها دون استثناء . وقد ظهر بعد التحليل والتصنيف والإحصاء أن الشخصيات تُنعت على خمسة مستويات : جسدى (Physique) ، معنوى (Moral) ، سيكولوجى (psychologique) اجتماعى (Social) ، فعلى (Actantiel) ، فالنعت الجسدى ينصبّ على الإناث أكثر من الذكور ، وهو مبنى على اختلاف السمات

وتنوعها عكس النعت المعنوى القائم على تشابهها . فالشخصيات برغم انتمائها إلى فئات اجتماعية متباينة لا تتعارض من حيث صفاتها الخُلقية . لكن المُلاحظ هنا أنّ الذكور يحظون بالوصف المعنوى أكثر من الإناث.غير أن النعت يمكن أن يهم الجوانب الباطنية حيث يغوص إلى أعماق الشخصية ويصف سلوكها متتبعاً تطوره . ذلك هو موضوع النعت السيكولوجى الذى ينطبق على الشخصيات النامية (Round characters)، وبالخصوص زينب وحامد . إضافة إلى الأصناف المذكورة هناك النعت الاجتماعى الذى يُبْرِزُ الهوية «الطبقية» للشخصيات . فى هذا المضمار يمكن القول بأنّ عالم (زينب) يتكون من بنية هرمية يحتل رأسها ملاك الأرض وقاعدتَها الفلاحون . وبين هؤلاء وأولئك يوجد «الأشراف» الذين يقومون بمهام اجتماعية-ودينية . أخيرا عوَض أن ينصب الوصف على الشخصيات نفسها فهو يخص أفعالها (Actes) وأعمالها . فهناك أفعال مادية : عملُ الفلاحين فى المزارع ، وأفعال روحية : المُصلّون فى المسجد ، وأفعال عاطفية : مشاهد الغرام بين العشاق .

إن النعت بأنواعه الخمسة يمثّل المادة التى تتكون منها صور الشخصيات ، وإنَّ اختيار واحد دون الآخر يخضع لدور «الممثل» وللسياق الذى يظهر فيه . لماذا تمثل صورة زينب استثناء لأنّها الشخصية الوحيدة المنعوتةَ على المستوى المادّى والمعنوى والسيكولوجى والاجتماعى والفعلى .

إذا كان الأمر على هذا المنوال بالنسبة للشخصيات ، فإنّ نعت الزمكان مختلف لاختلاف موضوعه . فى مرحلة أولى دُرس الزمان والمكان منفصلا كل منها عن الآخر ، وفى مرحلة أخرى دُرسا معاً حيث تتحقق وحدتهما فى وصف الطبيعة بالخصوص .

وهكذا قُسّمت بنية (زينب) الزمانية إلى قسمين : كبرى وصغرى . البنية الكبرى دائرية لأنها تتكون من توالى الفصول خلال مدة ثلاث سنوات . لكن حركة الزمان ذات اتجاهين : اتجاه تتابعى (Successif) يضمن تقدم الحدث وتطوره ، واتجاه تراجعى (Regressif) يوقفه فى نقطة معينة ثم يعود إلى الوراء ليعرض أحداثا وقعت من قبل أو كانت متزامنة مع أحداث أخرى تمَّ سردها .

زيادة على هذه الخُلاصات تَبين أيضاً أنه بالإمكان قياس الزمان المسرود بعدد أجزاء وأقسام الرواية . فمن جهة هناك تطابق مطلق بين عدد السنوات التى تدور فيها الأحداث وبين أجزاء الرواية (ثلاثة فى كلتا الحالتين) . ومن جهة أخرى ينعدم هذا التطابق إذا نحن قارنّا عدد الفصول (saisons) مع عدد أقسام الرواية (chapitres) . أخيراً يُلاحظ أنّ الزمان المسرود سريع نسبيا خلال الجزء الأول قبل أن يصبح معتدلا فى الباقى .

والبنية الزمانية الصغرى تتكون ، عكس الكبرى ، من تتابع اللحظات خلال اليوم الواحد أو تتابع الأيام فى الفصل السنوى . فى هذا الصدد لوحظ أنّ هناك مدتين مهمتين تجرى فيها الأحداث : مدّة قصيرة تدوم أقل من أربع وعشرين ساعة ومدة متوسطة تتراوح غالباً بين يوم واحد وثلاثة أيام .

ومما يجدر الإشارة إليه أن البنية الزمانية الصُغرى تعرف الحركة التتابعية دون التراجعية ، وبالمقابل فإنها تمثل الزمان بشكل آخر نُسميه «التكرار» (Itération) حيث إنّ الأحداث التى تجرى فى بضعة أيام وبصورة معادة تُلَخَّص فى عبارات مقتضبة مثل «جَعَلَ يتردد عليها كل أصيل النهار» ، «يذهب كل يوم لصاحبه ويرى عزيزة» . فأهمية «التكرار» تكمن فى الربط الذى يقيمه ما بين أيام فصل معين ، وبالتالى فهو يصل بين البنية الزمانية الكبرى والصغرى مقدماً نظرةً موحدة للزمان فى الرواية .

ودراسة المكان تطرح صعوبات أقل نظراً لطابعه المادى الملموس . وقد صُنِّف إلى مكان شبه واقعى (Quasi - reel)، هو مسرح الأحداث ، ومكان متخيل(Imaginaire) لأن مسرحهُ هو ذاكرة الشخصيات ومكان غائب (Absent) مذكور فقط على ألسنتهم وليست له علاقة مباشرة بالعقدة . فالأول هو الأهم على المستويين العددى والنوعى . إنه يشمل الريف

والمدينة ، وله مظهران : مغلق حين يتعلق الأمر بوصف منزل أو مسجد . . . مفتوح حين توصف المزارع والأراضي والآفاق . . ليلا أو نهارا . واللافت للنظر هو أن وصف المكان يقترن غالباً بالزمان ، لذلك فضلنا استعمال مصطلح ميخائيل باختين «الزمكان» (Chronotope) لأنه يأخذ بعين الاعتبار تلازمهما . ويتضح هذا بصورة خاصة في وصف الطبيعة حيث يتم ذكر الأماكن وتفصيل محتوياتها من خلال تحديد فصول السنة أو أوقات اليوم ، مثلما أنّ ذكر زمان حدثٍ ما يرتبط بمكان يقع فيه .

لقد ظهر أن الطبيعة في رواية هيكل تتكون من سبعة عناصر هي : الماء - الهواء - الأرض - النبات - السماء - القمر - الشمس ، إضافة إلى عنصر آخر هو الحيوان . هذه العناصر تمتزج لتركب لوحات تنتظم على ثلاثة محاور : محور أفقي (Horizontal) ، ومحور عمودي (Vertical) ومحور جانبي (Lateral) . ولكن هناك إمكانية أخرى تكمن في انعدام تنظيم هندسي واضح لوصف الطبيعة حيث تعرض هذه الأخيرة متداخلة مع الكائنات التي تسكن فيها (الحيوان) أو تلجأ إليها (الإنسان) .

أمّا من ناحية تقنية وصف الطبيعة ، فيلاحظ استعمال الأضواء والألوان بشكل مكثف . الأولى ناتجة عن أشعة الشمس نهارا ونور القمر ليلاً . والثانية عن تعدد الأوصاف حول موصوف واحد تبعاً لأوقات اليوم أو فصول السنة . هذه التقنية لها علاقة وطيدة بمبادىء الفن التشكيلي الانطباعي (L'impressionnisme)القائم على تعدد الأضواء وتنوعها والألوان حول منظر طبيعي واحد ، واستعمالها لا يخدم غرضاً جمالياً فقط ، ولكن كذلك الحدث وتطوره حيث ترصد تغيرات الطبيعة في توافقها مع مشاعر الشخصيات . ولاشك أنّ عدم انتباه النقاد إلى استعمال الوصف الانطباعي عند هيكل هو ما حدا بهم إلى القول بأن أوصاف الطبيعة في (زينب) متكررة .

بعد هذه الخلاصة لأبرز النتائج التي توصلنا إليها يصبح ممكنا الإجابة عن بعض الأسئلة التي تهم تاريخ الأدب ، نذكر منها : ما مكانة زينب في تاريخ الرواية العربية وما العناصر الفنية التي تجعل منها أثراً متميزا ؟ هل هناك علاقة بين الوصف بوصفه شكلاً تعبيريا ورؤية العالم للكاتب ؟

يظهر هذا البحث أن أهمية رواية (زينب) تكمن بالخصوص في وصف الشخصيات . فالناظر إلى الإنتاج الروائي السائد في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (سليم البستاني ، جرجي زيدان وغيرهما) يلاحظ أن الراوي يهتم عادة بتطور الحدث أكثر من الشخصيات لأنّ هذه ليست إلا وسيلة تخدم القصة ، وحتى حينما توصف فإنّ ذلك يتم من الخارج ودون بُعْدٍ شعوري . والحال أنّ الراوي عند هيكل يهتم بالشخصيات قدر اهتمامه بالحدث ، وهي تُنعت على مستويات متعددة ، وبحسب الدور الذي تضطلع به . لهذا السبب أطلقنا اسم الرواية التطورية (Roman progressif) على الشكل الروائي السائد قبل ظهور (زينب)، وجعلنا من هذه الأخيرة نقطة بداية الرواية التحليلية في الأدب العربي .

الوصف شكل تعبيري أساسي في رواية هيكل واستعماله بكثرة له دلالات متعددة . فلا شك أنّ الاهتمام بوصف الشخصيات نَتَج عن رؤيةٍ جديدةٍ للعالم بدأت تسود في مايُسمى بعصر النهضة وتبلورت فكرياً على يد مثقفين متنورين أمثال قاسم أمين وأحمد لطفي السيد وغيرهما . هذه الرؤية التي يتبناها محمد حسين هيكل تدعو إلى حرية الفرد وإلى التمرد على النظام القائم . من هذا المنطلق يصح القول بأنّ شخصيات زينب) الروائية تتنبأ بانهيار عالم قديم مؤسس على الأفكار الجامدة والجاهزة ، وتعلن ميلاد قيم جديدة تحتلّ فيها الذاتُ الفردية مكان الصدارة .

من جهة أخرى ، يمكن تفسير الاهتمام الكبير الذي يحظى به وصف الطبيعة بأنه تعبير عن حس وطني وسياسي ولغة غير مباشرة لتأكيد هويّة بلد يرزح تحت الاستعمار : فالإلحاح على وصف الطبيعة عند هيكل ليس وسيلة للرفع من قيمة العالم الموصوف فحسب ولكن كذلك رفع من قيمة العالم الذي كان من وراء ميلاد الأثر الأدبي : عالم مصر في مستهل القرن العشرين .

تلك إذن خلاصة البحث حول(زينب). والمهتم بنظرية الوصف عموما وبالرواية العربية خصوصاً ، يلاحظ جدّة كثير من المعطيات لم يكن استنتاجها إلا عن طريق دراسة أسلوبية مضبوطة تنطلق من الأشكال السردية واللغوية فتصنفها وتحصى عددها وتفسّر دلالاتها . من هنا تنبع أهمية الأسلوبية باعتبارها منهجاً قادراً على تحليل الأثر الأدبي بصورة محكمة تُغَيِّبُ الانطباعات الذاتية للدارس أو ، على الأقل ، تؤكدها أو تنفيها ، وذلك باللجوء إلى معطيات مستوحاة من النصّ نفسه . إنّ الأسلوبية بهذا المعنى وسيلة ناجعة للوصول إلى نتائج ثابتة ، يمكن التأكد من صحتها ، كما أنها سبيلُ آمن للارتقاء بدراسة الأدب من مستوى التطبيق إلى مُسْتَوَى التنظير .

●

الكتابة والحنين

قراءة فى
رواية « خالتى صفية والدير »

محمد بدوى

— ١ —

ليس بهاء طاهر واحداً من كُتاب الستينّات فحسب ، بل واحد من المؤسسين الأوائل لها ، حين كانت مجرد مجموعة من الأصدقاء المنشغلين بالكتابة وتجديدها . وكان هؤلاء الأصدقاء يلتقون فى بيت واحدٍ منهم ، أو فى مقهى « ريش » ، ليقرأوا قصصهم ويناقشوها ، شاعرين بمغايرة ما يكتبونه للإنتاج الأدبى السائد ، حريصين على تأصيل هذه المغايرة ، عبر التجريب والبحث عن مواضعات جديدة بديلة لمواضعات القصّ الثابتة المستقرة . ومثل كثيرين من كتّاب هذه المجموعة كان بهاء بالغ الحرص على أن لا ينخرط فى المؤسسة الأدبية الرسمية ؛ إذ كان هذا الانخراط يعنى الاقتراب من أجهزة الدعاية ، وصناعة الأيديولوجيا وترويجها . وبرغم عمل بهاء فى جهازين من الأجهزة الإيديولوجيةللدولة ، هما مصلحة الاستعلامات والإذاعة، بعدذلك،فقد كان يَفْرُقُ من الاقتراب من مناطق الخطر فيهما . ولذلك ظلّ بهاء طاهر هامشياً فيهما ، وهامشياً فى المؤسسة الأدبية ، حريصاً على هامشيته ، مناوئاً لفهم السلطة للمثقف ودوره وعمله فى معيتها . وكان هذا يعنى أن يتأخر نشر كتاباته ، فتصدر مجموعته الأولى «اللافتة» ، وقد تجاوز السادسة والثلاثين .

ولقد ظلت نظرة سلطة يوليو إلى الستينيين نظرة حذر وارتياب . صحيح أن أكثرهم موهبة وجدية كان يلتقى فى النهاية مع إنجازاتها ، أو مع توجهاتها الأساسية ، وصحيح أن كثيرين منهم قد تولوا الدفاع عن أنصع ما فى تجربتها بعد انهيار سلطة يوليو ناصر مع بداية السبعينيات ، إلاَّ أنها ظلت تحاصرهم وتتهمهم ، بل تزجّ ببعضهم فى السجون . لقد كان مطلوباً منهم أن يؤرخوا لإنجازاتها ، وأن تنهض كتاباتهم بدور تبرير أيديولوجيتها ، وإشاعتها ، بيد أن هذا الهدف كان يتضاد مع إحدى القيم الأساسية ، التى دعاها هؤلاء الكتاب بقيمة « الصدق » . وهى قيمة طابعها أخلاقى ، تنبع من فهم معين لدور الكاتب وضرورة أن يكون شاهداً بريئاً من أى ضرب من ضروب الرشوة ، أى أن يظل هامشياً ، بعيدا عن موضع صائغ الأيديولوجيا وناشرها . ولذلك انزوى هؤلاء الكتاب فى صمت ومرارة ، وقد أجهدهم الدفاع عن استقلالهم ، وكلفهم الحرص على الصدق مع النفس وقتاً وجهداً . لقد ظلوا يقيمون الكمائن التى تقيهم « شر » هذه السلطة ، ففقد بعضهم مزية

السخرية ، وفقد أدبهم ـ فى بداياته ، على الأقل ـ عنصراً مهماً لم يبرز إلاّ فى كتاباتهم اللاحقة . وهو الأمر نفسه الذى حدث فى الوعى المتأخر بالفنتازيا وأسطرة الواقع ، بسبب الارتباط المسرف بالواقع العارى الصلب ، الصارخ فى عريه الفيزيقى . هذه العلاقة من التربص والريبة التى جمعت بينهم وسلطة كانت ترى نفسها بديلاً للأمة ، وسَمَتْ أدبهم بسمات عدة ، لعل الإقلال من الكتابة أحد تجلياتها

لقد استطاع بهاء طاهر منذ زمن بعيد أن يعى أنّ ما حققته الكتابة فى الخمسينيات إلى بداية العقد اللاحق ، لم يعد ملائماً لتناقضات الواقع ومعضلاته ، وبخاصة إثر هزيمة يونيو :

« فقد تفكك البناء المنظم الذى أشاعته الرواية والقصة الواقعيتان . ولم يعد للقصة بداية ووسط ونهاية بشكل محدد . ولم تعد البيئة هى تلك البيئة الواضحة التى يخوض البطل صراعاً فى نطاقها ، ويغيرها بفعله الإيجابى ، ذلك أنّ الكاتب قد شعر على عكس كاتب الواقعية بالعجز عن السيطرة على هذه البيئة . وهكذا فقد تداخلت الأزمنة والأمكنة فى القصة الواحدة ، وأحياناً فى المشهد الواحد من القصة . وفى مقابل البطل الواقعى الإيجابى الذى يحمل رايات الثورة الظافرة ، ظهر البطل الضد ، أو فلنسمه بصراحة : البطل المهزوم » [الشهادة المرفقة بالرواية ص ١٦١] .

وهكذا نهض الهامش بما تفر المؤسسة من النهوض به ، طارحاً مفهوماً جديداً للكتابة ، ولوظيفة الكاتب ، وآليات النص الجديد ، وطبيعته بوصفه خطاباً مضاداً للخطاب الأيديولوجى الذى تطرحه السلطة . وفى الكتاب الأول لبهاء طاهر ، أى فى المجموعة القصصية (الخطوبة) ، كشفت هذه الكتابة عن لغة شفّافة تفرّ من الزوائد ، وتنتصر لتكثيف الدال ، وتميل إلى استخدام كلمات ذات دلالات مادية ملموسة ، كأن الكاتب يحاول تعرية اللغة من سرابيلها بتخليصها من التراكمات الأيديولوجية والاستعمال المجانى ، وتنقيتها من الألق الناتج عن الإغراق فى المجاز ، وكأن الحرص على لغة كهذه حرص على تقديم عالم فيزيقى صلب ، دال بوجوده الموضوعى ، لا بما تسبغه عليه اللغة من ألق زائف مضاد للصدق والحقيقة ، ومزيّف للواقع . ومن الطبيعى ـ فى مثل هذا الفهم للغة ودورها ، وللنص وآلياته ـ أن يبدو منظور الرؤية سطحياً ، والبناء بالغ الصرامة ، كأن عين الكاتب التى تعيد تنظيم الأشياء والعلاقات والأحداث كاميرا محايدة لا مبالية ، لكنها ـ فى الحقيقة ـ ليست كذلك ألبتة . فبرغم العرى والتقشف ، وبرغم اللغة المناوئة للشاعرية ،فإن هذه الكاميرا ، لا تقع إلا على ما تتعمد الوقوع عليه فعلا ، ومن ثم فهى تستبعد أشياء وتركز على أشياء ، وهى تعتم ما قد يكون مضيئا ، وتضوّىء ما قد يكون معتماً . إنها إذن كتابة تعادى الانِدياح البنيوى ، وتلوذ بالصرامة ، فتبدو الذات مصادرة منفية ، مقموعة ، فى فضاءٍ يكاد يقف بنا على حدّ تشيؤ العالم وكابوسيته .

لكن فى الأعمال اللاحقة يتم التخلى عن كثير من إنجازات هذه المجموعة ، مع وجود ثوابت قارّة فى كل مشروع الكاتب . فى (شرق النخيل) و (قالت ضحى) و (بالأمس حلمت بك) و (أنا الملك جئت) و (خالتى صفية والدير) حلّت خصائص بنائية جديدة . فلم نعد مع لغة شفافة تماماً ، وإنما أصبحنا مع لغة تقيم توازناً عبر قلق بين التقشف والامتلاء المجازى ، وإنْ ظلّ الولع بالكلمات ذات الدلالة المادية موجوداً ، دون أن تتصدر اللغة المشهد ، أو تصبح الكتابة عرساً لغويا ، أو ترتفع إلى حد المطلق . ولم نعد مع منظور للرؤية سطحى ووحيد ، بل أصبحنا مع منظورات عدة ، وحركة متراوحة بين الأزمنة والأمكنة . وبرغم كل شىء ظل نص بهاء بالغ الإحكام والصرامة . أما الصنعة وتجويدها فلم تعد تُلحظ ، وتضغط على القارىء . وبدا البناء مغوياً لقارئه ، مفجراً فيه رغبة المتابعة واللهاث خلف الشخصيات ومصائرها ، التى تصطدم اصطدام الكواكب المنذورة لمثل هذا الاصطدام . وبرغم التغير الذى لحق باستراتيجيات الكتابة ، ظل نص بهاء معادياً للنزوع التسجيلى ، قادراً على الدقة فى الوصف والسرد مع نفى للانِدياح ، وولع بنقيضه .

ـ ٢ ـ

(خالتى صفية والدير) رواية قصيرة ، مسلّحة بشعرية مجاوزة لشعرية العلامة اللغوية ، أو النمط النحوى . إنها

شعرية النص بكامله ، التى تتحقق من تنظيم السرد وتكثيف دوالـه ، وتفجير الشعـر فيها يبـدو خاليـاً منه ، عبـر المفارقـة والسخرية وسلاسة تخلق الأحداث ، وفتح النص على الواقع من خلال آليات جديدة ، وعلى الاحتمال البنيوى والدلالى . وهى إلى ذلك تخلق نصاً بسيطاً فى بنائه ، سلسلاً فى نموه ، كأنّ الكاتب ، وقد مارس الكتابة طويلاً ، قد بلغ درجة من الحذق تمكنه من إخفاء هذا الحذق ، نأياً بالنص عن عُسرٍ يولع به مَنْ يتوجهون بكتابتهم إلى جماعة مرجعية صغيرة مغلقة .

نفتح الكتاب ، فتصلنا الأحداث عبر « أنا المتكلم » . أنا المتكلم وعد بأشياء ، وتغييب لأشياء أخرى . لكنها ــ هنا ــ أنا معقدة مراوغة ، وأحيـانا مخـاتلة . فمن السارد لأحـداث النص ، وما دوره بوصفه جزءاً منه ؟

السارد غير معروف الاسم ، فلم يُخاطب بوصفه ذاتاً ، ولم يستشهد به فى موقف ، كأنه فقط موجود ليسرد لنا ، برغم أنه كثيراً ما ينهض بأشياء مهمة تؤثر فى نمو الحدث . إنـه لصيق بالبطل ومحـدث عنه ، وعـلاقته بـه أقرب إلى عـلاقة الـظل بالرجل حبٌ لا حدود له ، وتلازمٌ لافت فى فضاءٍ صراعى تتحدد فيه الأدوارُ والمواقف . ونحن نراه طفـلا ، وغلامـاً ، وشاباً ، وهو يشهد الأحداث ، وأحيانا نسمع صوته بعد أن صار رجلاً ، وحيداً ، منفصلاً عن ساحة الفعل ، فهو يحدق فيها من بعيد فى الزمان والمكان . يتأمل الأحداث ويخضعهـا لخبرات أخرى ، قد تكون نتاج انفصاله .

« وما زلت » أنا حتى الآن ، بعد أن كبرت كثيراً ، يحيرنى هذا السؤال » [ص ٤١] .

« ذلـك ما أفكـر فيه من بعيـد فى الـزمن ، ومن بعيـد فى المكان » [ص ٤٠] .

« أما فى ذلك الوقت ، عندما كنت أحمل لها علبة الكعك، فقد كانت تطاردنى نصائح أمى » [ص ٢٥] .

ومن الجلى ، كما يتضح من هذه المقتـطفات ، أنّ السـارد يمكنـه الحركـة الحـرة بـين الأزمنـة ، فنصبـح مـع تكـثر فى المنظورات . أحيانا تصلنا الأحداث من عين طفل ، وأحياناً أخرى من خلال عين الشّاب ، وكثيرا ما يمتـزجان معـاً ، أو يمتزج أحدهما بتعليق الرجل الناضج الذى صار كهلاً . بعبارة أخرى هناك أحـداث رآها السـارد ، أى كان شـاهد عيـان عليها ، وهناك أحداث رويت له عن طريق أبيه أو أمّه أو إحدى أخواته أو المقدس بشاى أو حربى . . إلخ، أو الناس عموما ؛ أهل القرية الذين سمعوا شيئاً أو رأوه فرووا ما سمعوا أو رأوا ، ووصل إلى السارد ، الذى يحتال ــ فى مثل هذه الأحوال ــ على تنميـة سرده وإيصـال رؤى للأحـداث ، وشائعـات عنها ، وأصـداءٍ لها ، مستخـدما صيغـاً من قبيل: سمعنـا . قيل . قالوا . . إلخ .

لكن السـارد يحرص أن يشهـد بعينيه الأحـداث المفصلية المهمة ، التى ستغير من علاقات الصراع ، وعلى هذا سيكون شاهد عيان لعرس صفية من القنصل ، وبدلاً من رسم صورة لعـرس يحوّلـه إلى نقيضه ، فيبـدو العرس جنـازة أو مأتمـا . وسيكون شاهد عيان ومشاركاً فى تلقى الاعتداء ، حين يقوم القنصل بالعدوان على حـربى ، وسيكون شـاهد عيـان لموت حربى ، وترحيل المقدس بشاى إلى المصحة . وفى مثـل هذه المواقف يكون طبيعيا استخدام تقنية اللقطة التى تحرص على التفاصيل الدقيقة . وإذا كان السارد ــ وبهـاء طاهـر أيضا ــ يصوغ وعيه دائماً من خلال السرد باستخدام الفعل الماضى ، فهو فى مثل هذه المشاهد يستخدم المضارع منفرداً ، أو المضارع مع فعل من الأفعال الناقصة ، وبخاصة « كان » .

بيد أنّ ثمة معلومات نعرفها ، تكاد تكون سيراً لحيوات ، وأحداثاً نقرأها ، دون أن نستطيع أن نحدد بقدر من الدقة من يكون المتكلم ، وكيف عرف ما يتكلم عنه . إن النص لا يشير إلى مصدرٍ ما ، ولا إلى موقع المتكلم من الصراع ، ولا لكيفية معرفته بما يسرده ، كأن آلية الكتابة هنا تشى بكاتبها الضمنى ، فنصبح قاب قـوسين من السـارد الكلى المعـرفة . ومن هـذه المشاهد ؛ مشهد دخول فارس على البقال الذى رفض دفع إتاوة المطاريد ، وصرعه له على طاولة البنك . واذا فسرنا المشهد بأنه قد يكون شائعاً فى المكان ، ومعروفا ؛ فهو جزءٌ من طبوغرافية المرجع أو من فولكلوره المحدث ، ومن ثم فهو جزء من محددات المرجع على مستوى النص ، فإن مشهد تخبط فارس فى السجن بسبب إصابته بالرمد ، وعجزه عن القيام بتكسير الأحجار ،

لا يمكنه أن يكون كذلك ، ذلك أن المنظور أقرب إلى المسرحة لا التلخيص أو السرد عبر وسائط .

وقد منحت « أنا » المتكلم منتج النص قدرة أكبر على تطويع الأحداث ، أى مكنته من المراوحة بين الأزمنة والأمكنة ، ولعل ذلك أحد أسباب سلاسة النص ، وهو ما نلمسه دون جهد فى التصرف فى بدايات الجمل والفقرات ، وفى الاستطرادات حيث نجد الظروف المعينة على ذلك : آنذاك ، حينئذٍ ، فيما بعد ، بعد ذلك . . . إلخ . وهذا يعنى تسريع الأحداث ، أو القفز على حيز زمنى كبير فى جمل قصيرة ، أو استبعاد ما يرى النص أن الغرق فى تفاصيله لا يفيد الحدث ونموه ، كما يعنى ربط الأحداث وملء فراغات الزمن فيرتبط الحدث بما يقاربه ، أو يلقى بالضوء عليه ويثريه ، سواء كان سابقاً له أو لاحقا عليه أو متوازيا معه . فضلاً عن أن اختلاف الضمائر ، وتهجين النص بالعلامات اللغوية الدالة على المرجع والمكونة لثقافته ، واتساع المعجم ، قد مكّن الكاتب من إنتاج نص بعيد عن الرتابة ، جمله متوترة ، سواء فى الوصف أو السرد أو الحوار .

على أن « أنا » المتكلم السارد ، التى تشير عدة قرائن نصيّة أنها تصلنا فى النهاية بأنا الكاتب المنتج ، تنهض بدور آخر بالغ الأهمية على مستوى تشكيل النص وتأسيس أيديولوجيا السارد ، حين تنطق فى كثير من المواقف بنمط من اللغة الشارحة للغة السرد أو الحوار ، أو المتثبتة من سلامة الاتصال بين المرسل والمستقبل . على سبيل المثال حين يقول المقدس بشاى بلكنته الصعيدية الصميمة « جبر يأخذهم كلهم » يفسرها السارد قائلاً ، « لم يكن لتلك العبارة على قسوتها أى معنى سىء فى بلدنا ، بل تستخدم فى جميع حالات الغضب والسرور والمزاح ، وأحياناً دون سبب على الإطلاق مثل صباح الخير ومساء الخير » [ص ٢٣] . أما كلمة « بحّر » فى تعبير « هؤلاء ناس ورقهم بحر » فلكى لا يحدث التباس فى فهمها ، فإنّ اللغة الشارحة المتثبتة تتقدم بشرحها « وكانت هذه العبارة تعنى أن الإنسان قد ضاع أو جن ، لأن من تبحر أوراقه الرسمية نحو العاصمة ، فمعنى ذلك أنّ مصيبة قد حلّت به [ص ١٢] . وفيما بعد ، بعد حصار الشر لحربى ، يقولها الراوية ، بلهجة جنائزية راثية ، فتصبح العلامة اللغوية اللصيقة بمرجع ما تلخيصاً للمأساة كأنها قدر أو مكتوب ، وكأن هذه الكلمة هى الإيقاع المصاحب لها .

- ٣ -

يكتب بهاء طاهر فى (خالتى صفية والدير) قصة صراع كائنات أسطورية ، ضخمة مجاوزة لوجودها الواقعى ؛ كائنات تمارس الحياة كأنها تبدأ الفعل البشرى ، كأنها تستأنفه فى سياق يرشح لصراع المطلقات الكبرى : الخير والشر ، الحياة والموت ، الحب والكره . . . إلخ . ولذلك تلوح شخصياته متعالية على الزمن فيما هى مصفدة به متعالية على الفعل اليومى البسيط ، والعواطف الصغيرة المبذولة ، والحق أنها ليست كذلك ألبتة ، فبرغم جنوحها نحو المطلقات ، فإنها مشدودة إلى نقيضها ، بل تبدأ من هذا النقيض الصغير لتؤصّله فى شغف بالمطلقات ، لتتحول إلى كائنات ضخمة متعالية . إنها إذن أقرب إلى شخصيات الثقافة الأسطورية البدائية والثقافة الفولكلورية الشعبية فى آن ، لا بما تحمله بين جوانحها من خفق بالمعانى الكبرى وحسب ، ولكن بنظامها الأساسى أيضا . إن نظام الشخصيات يكاد أن ينهض على التعارضات الأساسية ، فتنقسم الشخصيات إلى خيرة أو شريرة أساسية تجترح الأفعال وتحرك المصائر ، أو ثانوية ، وجودها مرحلى أو مساعد . فنحن مع رواية تفهم الكتابة على أنها رواية مصائر بين دفتى كتاب ؛ مصائر تتعارض وتتناقض وتصطرع ، فتكشف بصراعها عن معانٍ تكاد تجاوز الفعل اليومى بواقعيته ونثريته إلى الفعل الإلّهى ؛ فعل الأنماط الأساسية التى تبدأ الفعل أو تتلقاه فى ضرب من المجالدة الفذة ، وفى خلفية من النباتات والأشجار ودورات الحصاد والغرس والإثمار . أما الآخرون ؛ أى الشخصيات الأخرى ، فبعضها يمثل لحظة ما تلبث أن تتلاشى ، وبعضها يأخذ دور الحُداة ، فيما تنهض شخصيات قليلة بدور الصُوَى ، التى تبين حدود المشهد ومرجعيته ، فهى علامات تحدد الطريق ، أمام قارىء محبوس الأنفاس لهول الأفعال الكبرى التى تحدث أمامه .

وفى مثل هذه الكتابة نجد شخصية كبرى تتمحور الأحداث حولها ، وتنبع منها . ولدينا هنا شخصية صفية التى تتصدر النص منذ عنوانه ، فيضعها فى تعارض مع الدير ، الذى لا يمثل شخصيته ، بل هو مكان من الأمكنة الأساسية . كأن

صفية تتجاوز وجودها بوصفها شخصية ، لتوضع فى تعارض مع علامة من نوع آخر هى الدير ، نظرا لضخامة وجودها فى مساحة النص ، وفى تحديد مصائر الشخصيات . فمن صفية ، وماذا تمثل ؟

إن صفية مقلوب إيزيس ، فيما يرى هذا التحليل .

قد يبدو تلمس أسباب تصل بين إيزيس وصفية أمرا صعبا ، لكننى أزعم أن أهمية شخصية صفية لا يمكن أن تتضح إلا إذا قرأناها فى ضوء شخصية إيزيس .

لقد قام بهاء طاهر بكتابة إيزيس ، أى المرأة المانحة الخالقة التى تبث الحياة فى كل شىء فى روايته المهمة (قالت ضحى) . أما فى رواية (خالتى صفية والدير) فيكتب الوجه الآخر ؛ الوجه الشرير من الكائن البشرى ، حيث نجد المرأة الشريرة التى تطارد الآخرين ، حاملة معها المرض والموت والخراب ، فتقترب من المرأة « الإيرينية » ، و« الإيرينيات » اليونانيات هن آلهات الثأر ، اللائى يتحول شعرهن إلى أفاعٍ متلوية ، منذرة بالموت والعقاب ، فيقمن بمطاردة « أورستيس » ، مطالبات بدمه بعد انتقامه لأبيه ، وقتله لأمه .

وثمة أكثر من وجه للشبه بين إيزيس وصفية . فكلتاهما امرأة فُجعت فى زوجها ، لكن أوزيريس زوج إيزيس يبدو فى الأسطورة رمزا للعلم والمعرفة والحكمة ، ولذلك يقتله « طيفون » أو « ست » آله الشر والأثرة . أما القنصل زوج صفية فقد قُتل بيد حربى ، ولم يقتله حربى إلاّ دفاعا عن النفس . وكلتاهما تظل تنوح عليه وتؤجج نار الانتقام له ، بل تحاول الثأر له من خلال طرق عدة . لكن بينما تأخذ إيزيس صورة المرأة التى تصارع الشر متمثلا فى طيفون ، نجد الوضع معكوسا فى حالة صفية .فزوجها المقتول هو طيفون القاتل الشرير ، ومن ثم فصفية تبعا له تأخذ دور إيزيس أخرى معكوسة ؛ أى إيزيس المنتقمة الموتورة ، التى تحاول قتل حربى الذى يتبدى فى الفضاء الروائى رمزا للخير والجمال والتسامح . وكلتاهما تنذر ابنها وتعده لما ترى أنه مهمته ، إيزيس تنذر حورس للانتقام من قاتل أبيه ، وصفية تنذر حسان لقتل حربى . لكن فيما تبدو إيزيس بريئة من الانقسامات الداخلية ، تكشف شخصية صفية عن قدر هائل من التناقضات؛فهى منقسمة مبقورة موزعة ، تكره حربى بينما تحبه ، وترغب فى احتيازه بينما هى سادرة فى الكيد له .

إذا عدنا إلى النظام الأساسى للشخصيات ، نجده يكاد ينهض على تعارض أساسى هو الخير/الشر ، ومن ثم فأغلب شخصيات الرواية إما شخصيات خيرة ، تقف مع البطل الخير ، أو شخصيات شريرة تقف مع البطلة الشريرة ، مع بعض الشخصيات الضئيلة التأثير التى تقف فى المنتصف . ويمكن على مستوى آخر أن نصوغ هذا النظام صياغة أخرى ، فنقول إنه ينهض على انقسامه إلى شخصيات أساسية رئيسية أو شخصيات مساعدة . الشخصيات الأساسية هى التى تنهض بالفعل أو تتلقاه . أما الشخصيات المساعدة ، فهى تابعة ومرحلية وتنهض بأدوار محددة ، كأنها شموس صغيرة تستمد وجودها من شموس كبرى . وبين هذين النوعين ثمة قلة من الشخصيات لا تعدو أن تكون من محددات طبوغرافية الفضاء الروائى ، فهى مجرد صُوى ــ كما أشرنا ــ تحدد لنا المكان والزمن المرجعيين ، وتلقى بالأضواء على الأحداث الرئيسية مثل شخصية رزق القبطى الوحيد فى القرية عدا سكان الدير ، أو العمدة والضابط والمأمور . وهى شخصيات ممثلة للسلطة التى حرص النص على أن يجعلها غير فاعلة فى الصراع ، أو مثل شخصيات أخوات الراوى اللائى يكملن ــ فحسب ــ المشهد العائلى لأسرة السارد .

نبدأ مع شخصية صفية منذ العنوان ، حيث يُدخِلها النص فى تعارض مع الدير برمزيته البالغة الوضوح ، بينما تغيب شخصية نقيضها البطل الخير حربى . ومنذ البدء يدرك المتلقى أهمية هذه الشخصية ، فاللغة التى تُقدم بها تَبْدَهُه وتومىء إلى انتمائها إلى نمط الشخصيات الأسطورية . فقد وُلدت ، وسرعان ما قام النص بإزاحة والديها معاً ، فى أحد أوبئة الملاريا ، ومن ثم تغادر موضع ولادتها وتتعرى من أبويها . العراء من الأم والأب يلحقها ــ هى ونقيضها حربى أيضا ــ بشخصيات أسطورية وفولكلورية ، وتاريخية عدة . فقد عاش أوديبوس بعيداً عن أبويه حتى اصطدم بهما فقتل الأب وتزوج الأم ، أى تحقق سقوطه التراجيدى المجاوز لإرادته . وأُقْصِىَ موسى عن بيته وأبويه ، وعاش فى قصر الفرعون ، ولكن الأم دبرت حيلة لتظل بقربه دون أن يدرى أنها أمه . وهكذا يمكن

أن نضيف أيضا شخصيات عريت من جذورها ، الأب أو الأم أو كليهما معا ، مثل يوسف وأبى زيد الهلالى ومحمد بن عبد الله . . . إلخ . ما أثر هذا العرى من الأم والأب على صفية ، كيف شارك فى صياغتها ، وبأىّ قدر أثّر فى رؤ يتها للعالم والأشياء من حولها . هذه أسئلة مضمرة فى النص ، لكن تحليل الشخصية وما تنهض بـه من أدوار يمكن أن يفسّر بعض الجوانب . المهم لدينا أن إقصاء النص للوالدين له دلالته . وبرغم أن أبويها بالتربية ؛ أى والد السارد ووالدته، فى خضوعهما للنسق القيمى، يجتهدان الاجتهاد الذى يستطيعانه لإشعارها بعدم اليتم ، وأنها واحدة من بنات الأسرة ، لها مالهن وعليها ما عليهن ، فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئا . لقد ظلت صفية مدركة لمعنى اليتم ، والعرى من البيت والأبوين ، وظلت تعانى بسبب ذلك كله . وحين وصلها خبر مصرع زوجها البك القنصل على يد حربى :

« ظلت صامتة فترة طويلة قبل أن تقول يا حزنك يا صفيّة. أمك وأبوك ورجلك وابنك »[ص ٦٣] .

إن الشعور بالغياب ملازم لها إذن ، مما يكثّف من شعورها بالعراء ، وهو عراء سيدفعها إلى أن تخلق نفسها بنفسها بدءاً .

ولا يكتفى النص بوضعها فى هذا السياق من العراء والتصارع معه ، وإنما يجعلها أيضا وحيدة ، دون أشقاء أو شقّيقات ، إنها كما يقول التعبير الفولكلورى مقطوعة من شجرة ، أى مُبْعَدَة عن جذورها . هل جزءٌ من شراستها فى ملاحقة حربى يكمن تفسيره هنا ، أعنى هل كانت تبحث عن شجرة تحتّويها وتمدها بالحياة والنماء ، وكان هو هذه الشجرة فلما لم يكن لها ازداد شعورها بالعراء ؟ وهو عراء قوى شعورها به بعد مقتل زوجها ، وتحول ابنها إلى اليتم ، وكأنه سيعيد سيرة يتمها ثانية ، وهو ما تحقق فعلا .

وإلى يتمها جمعت صفية تكويناً بدنياً فريداً :

« ومنذ الصغر ، كانت صفية تلفت الأنظار بجمالها . كانت دقيقة الملامح ، صغيرة الفم والأنف . وكلما قصت جزة من شعرها الأسود نما واسترسل على ظهرها ناعماً وغزيراً حتى يتجاوز الطرحة السوداء التى كانت تغطى كتفيها وظهرها . أما عيناها فكان جمالها فريداً : كانتا ملونتين ، ولكنى لا أستطيع وصف لونهما . إنهما كانتا عسليتين فاتحتين فى الظل . أما فى الشمس أو فى النور فكانت هاتان الحدقتان الآسرتان تصبحان ذهبيتين ، وتميلان إلى الخضرة ، وتمتزج فيهما ألوان كثيرة أخرى . . كثيراً مارأيت فى صغرى رجالاً ونساءً يبترون حديثهم حين تتطلع خالتى صفية من خلال أهدابها الكثيفة إلى من تحدّثه »[ص ٢٧] .

وهكذا تبدو صفية جمالاً نادراً نبيلاً . وبرغم أن الأوصاف كالدقة والنعومة والغزارة قد تعنى نمطاً تقليدياً من الجمال ، إلا أن ثمة سمة فى صاحبته تجعله جمالاً خاصاً متأبياً على الحبس ، فشعرها الأسود الناعم الغزير كلما قُصّ نما واسترسل وجاوز الطرحة السوداء ، ولذلك قامت أم السارد مربيتها بمنعها من التعرض للناس ، لأن « نجمها خفيف » . أما لون العينين فموضوعٌ فى سياق يشى بدلالات أسطورية ، إذ يربطه النص بالظل والشمس ليربط بينهما وما يطرأ على العينين من تحولات فى سياق من العناصر الأولية الطبيعية . ولذلك فلصفية سلطة خاصة على الناس بسبب جمالها الفريد ، وبخاصة حين تتطلع بعينيها إلى من تحدثه فيبتر حديثه ، سواء أكان رجلاً أم امرأة . إنّ استعارة البتر هنا لا تصور الجمال بقدر ما تصوّر الاقتدار والقسوة والتعالى ، كأن قوة الداخل الصارمة تتجلى فى العينين ، فتصبح النظرة آلة قاطعة . وبرغم أن الاستعارة قد توقظ فى ذاكرة المتلقى أصداء أسطورية من يوسف بن يعقوب الذى بهر جمالُه النسوة فقطعن أناملهن ، إلا أن جمال صفية لا يوقظ الشهوة كجمال يوسف ، وإنما هو جمال يخيف ، ويلعثم اللسان ، ويبتر الأحاديث .

النص إذن ينمى نفسه من خلال تحويل صفية من فتاة من جنوب مصر إلى كائن خاص متعال . وكما خلقت نفسها بدءاً ، تقرر أن تخلق آخر على صورتها . فحين جاء حربى ليخطبها للبك القنصل لا لنفسه كما كانت تنتظر ، تضع فى قران واحد قرار موافقتها مع قرار إنجابها :

« تقول أختى إنّ صفيّة رفعت بعد ذلك رأسها ، وكانت عيناها نصف وجهها ، وكان فيهما البريق

الغريب ، وقالت لأبى بهدوء : أنا موافقة يا والدى . . سأتزوج القنصل وسأعطيه ولداً » [ص ٣٨] .

وجلىّ هنا أننا أمام شخصية كبرى ، فاللغة وما يصاحبها من تعبير العينين وما فيهما من بريق ، والقدرة على الحسم ومجاوزة الألم الشخصى ، كلّ ذلك يشير إلى كائن خاص قادر على التحدى . ولذلك لم تقل صفية « سألد له » أو « سأنجب منه » ، لأنها ليست طرفاً سلبياً متلقياً للخصب ، وإنما هى الخصب ذاته . إنّ صفية تنطق لغة نبوية مؤمنة بهدفها ، طامحة إلى أشواق كبرى مجاوزة لحدود جسدها النحيل وعمرها الذى لم يبدأ شبابه بعد . فهى تعرف أن القنصل عقيم وأنه لم يجىء خاطباً ليحصل على طفل ، لكنها ـ هى ـ تحدد حتى نوع المولود . كأنّ ما سوف يحدث بعد ذلك مقدرٌ ومجاوز لرغبات الأفراد وقدراتهم ، لاتصاله بمصير مؤكد ، قد دوّن سلفاً ، ولا طاقة لأحد على تلقيه أو إيقافه .

وبعد زواج صفية من القنصل ، تظل كائناً فريداً فى جماله ، نبيلاً فى صمته وانغلاقه . فنحن ـ القراء ـ لا نراها تتحرك فى الفضاء الروائى إلاّ قليلا . فتاةٌ يتيمة بالغة الفتنة ، يهفى إليها وتهفو هى إلى من لا يهفو لها . لكن ثمة شعوراً ضمنياً غامضا لدى أسرتها أن صفية لحربى وحربى لصفية ، وإذا كان النص يراوغنا فى مشاعر صفية بالنسبة لحربى، إلاّ أنه يصمت عن مشاعر حربى تجاهها . ففيها تصلنا أصداء باهتة تشى بحب صفية لحربى وإعجابها به يظل حربى خارج المشكل برمته ، أى يظلّ النص صامتاً عن مشاعره . ومن الغريب ، وقد يكون هذا جزءاً من لعب الكتابة ـ أن النسق الاجتماعى والثقافى يجعل من الصعب على الراوية الدخول إلى عالم صفية ومشاعرها الداخلية ـ فيما يجعل الأمر بالغ السهولة تجاه حربى . لكن الراوى يتعمد أن يظل بعيداً عن حياة حربى ومشاعره ، التى يسهل عليه ارتيادها ومعرفتها ، فيما يجاهد لالتقاط بعض العلامات الدالة على صفية برغم أن كل ما حوله يذوده عن اقتحام هذا العالم .

لكن مقتل القنصل يكون بداية للكشف عن الوجه الآخر لصفية ، إذ تتحول تحولاً أساسياً على كافة المستويات ، فنشعر بحدة التحول وجذريته ، كأنها هبطت من السماء إلى الأرض . تحولت الفاتنة التى لم تبلغ العشرين إلى امرأة عجوز ، وتخلت عن جمالها النادر لتتوحد بالقنصل :

« ولكن شيئاً ما بدأ يحدث ، أو يخيّل إلىّ أنه يحدث مع ازدياد سمرة بشرتها ، خيل إلىّ أنها بدأت بالتدريج تشبه البك ، وأنّ لهجة كلامها بدأت تشبه لهجته » [ص ٦٦] .

وهكذا كانت التحولات من الضخامة بحيث تتخلى صفية عن نفسها . كانت من قبل جمالاً نادراً ، ونبالةً ، يلحظها المتلقى فى ترفعها عن الاهتمام بما يقال عن حب حربى للغجرية البيضاء أمونة ، فأصبحت كائناً أرضياً ، يتخلى عن مواهبه ونبله ليتوحد بآخر مغاير ، ويستخدم لغته . هل يرجع التحول إلى يأس مطلق ، بمعنى أن صفية برغم جمالها إلاّ أنها غير مكتفية بنفسها ، وأن تحققها لا يتم إلا عبر منح هذا الجمال والنبل لمن ترى أنه وحده الجدير بهما ، أى حربى ، فلما لفظها اتهمته بأنه قد دفع بهذا الجمال والنبل إلى من لا يستحقهما ولذلك أسرفت فى الالتصاق بالبك والاتحاد به ، فى ضرب من الانتحار العشوائى ؟ إن النص يومىء دون أن يحدد ، ويضع نفسه موضع الاحتمالية . مهما يكن الأمر فإن صفية قد تحوّلت ؛ تحول لون بشرتها واتحدت مع لغة غير لغتها الشخصية ، وتحولت اهتماماتها وضاقت وانحصرت فى إدارة أموال البك واستثمارها . لقد صارت بديله الذى ورث مع الأموال لون البشرة ، وخصائص اللكنة واللغة ، والأثرة وشهوة الانتقام . أى أنها صارت كائناً يخيف الآخرين . أصبح الجميع يخافونها ، من الأطفال الذين يتشبثون بجلابيب أمهاتهم بمجرد أن تنظر إليهم حتى أمونة الغجرية التى لم تعد تظهر فى القرية إلاّ نادراً . والنص يتتبع نمو الجوانب الجديدة التى طرأت على صفية ، وكيف تحولت إلى كائن أسطورى يخيف الجميع ، ويظن الناس اتصاله بالعوالم غير المرئية ، فقد تناقل أهل البلد أن القنصل المقتول يأتيها فى نومها فيخبرها بكل ما مضى وكل ما سيحدث . ومن ثم أخبرت سيدة حاملاً أنها كذلك قبل أن تعرف هى . وتنبأت لأحد الفلاحين بوجود ثعبان فى موضع من حقله ، ونبهته إلى ضرورة قتل وليفته حتى لاتثأر له ـ أهى إشارة إلى نفسها ؟ ـ ولا شك أن النص ينمّى شخصيتها فى اتجاه محدد ، مومئاً إلى أن هذه التغيرات قد ربطتها بعالم القنصل

الميت ، وحولتها عن الانشغال بالعالم الحقيقى ؛ عالم الأحياء وهمومهم. وقد ربط النص بينها وإدمان الجوزة، إشارة الى النار التى تضطرم فى داخلها وشهوة الثأر المتأججة لديها . كما ربط بينها والسواد إشارةً الى حدادها ، وقد قام النص بترميز هذا كله فى مشهد رقصة الثأر :

« فردّ أبى : أنا لم أتكلم عن ثأرك يا صفية . أنا أقول :

ولم تكن صفية تسمع ما يقول . كانت تدور حول نفسها فى فناء دارها الواسع فى الشمس المحرقة ، تلطم خديها وتجذب شعرها ، وإلى جوارها واحدة من الخدم تحمل حسان الصغير الذى بدأ يبكى حين رأى أمه تصرخ لكنها لم تبال به . كانت تولول وكأنها تغنى وهى ترقص رقصتها الجنونية « حربى حمارى . . حربى حمارى . . والحاج يريد أن يأخذ منى ثارى . . يرضيك يا بك ؟ يرضيك يابك ؟ » .

وكانت تتطلع نحو السماء مخاطبة البك الذى تراه وحدها . وسحبنى أبى من يدى . . كان هو أيضاً فى حالة من الغضب لم أره فى مثلها من قبل . وقال : والله يا صفية لو لم ترجعى عما أنت فيه فلن أدخل لك داراً بعد اليوم . حرام ' ابن آدم لا يكون حماراً .

ولكن من كان يكلم ؟

كانت صفية تواصل هذيانها وهى تدور حول نفسها ، يتفصد منها العرق الغزير ولكنها لا تكفّ . وكان أبى يسحبنى .يجرى جراً تقريبا وهو يندفع مسرعاً خارج البيت » [ص ٧٥] .

وهكذا تتبدى شخصية صفية جماعاً لمتناقضات عدة ، وسلطة على الناس والأشياء . إنها مصدر الأحداث ومحرك الشخصيات . ومن الملاحظ أن النص قد قام بتكوينها بالمراوحة بين الوقائعية والترميز معا ، عبر وسائل لافتة . إن حيز النص زماناً ومكاناً وآليات علاقات الحياة فيه ، تقيد السارد وتحدّ من قدرته على سرد أشياء مهمة تخصها ، ذلك أنه لا يستطيع أن يكون شاهد عيان لكثير من مواقف حياتها ، فقد أُبعد عنها منذ يفاعته ، خضوعاً لنسق القيم وسيادة تقاليد الفصل بين الرجال والنساء فى القرية . ولذلك فهو لا يمكنه أن يراها عن قرب برغم أنه ــ قبل زواجها ــ كان قريباً منها . ونحن نشهدها مرتين فى مواقف حميمة إلى حد ما ، الأولى حين يراها مع أخواته وهن يتلصصن على حربى وهو يجالس الحاج ، والثانية حين تصادف خلو البيت إلاّ منها ففاجأها وهى تغنى فى إيقاع جنائزى أغنية أمونة عن حربى ، فنهرته . وفى هذا الجزء من الرواية ، أى قبل زواج صفية ، يلجأ السارد إلى كلام أخواته وأمه عنها ، وبعد انتقالها إلى سراية البك القنصل ، لا يتاح له رؤيتها إلاّ فى مواقف قليلة ، ولذلك نجده يقص عنها من خلال عيون الآخرين وكلامهم عدا بعض الاستثناءات .

وإذا جئنا إلى الشخصيات الدائرة فى فلك صفية ، سنجد أن أهمها شخصية البك القنصل ، وهى شخصية تمثل عدة معانٍ ؛ أولا : الماضى ، إذ هو أحد الأثرياء الذين يتحدرون من صلب عسران بك ، بل هو أغنى رجل فى القرية بأكملها ، وهو الوحيد الذى يظل حريصاً على ارتداء الطربوش الأحمر بعد عام ١٩٥٢. وهو ــ ثانيا ــ لا يحيا فى القرية دائما . صحيح أنه يملك بيتا فيها ، لائقا بثرائه ووجاهته ، إلا أنه بعيد عن حياة أناسها اليومية . ويرمّز النص هذا الانفصال من خلال حصوله على رتبة القنصل الفخرى لدولة أجنبية ، ومن خلال النيشان الذى أنعم الملك عليه به ، ولذلك نجده حريصاً على ارتدائه ، حتى إنّ الرسام الذى رسم صورته ، قد قرنه دائماً فى غلاف الكتاب وصفحاته الداخلية بالطربوش ورتبة القنصل والنيشان . وهو ــ ثالثا ــ مرتبط بالسلطة ارتباطا عضويا وثيقا ، وهو أمر طبيعىٌ يرشحه له وضع مالىٌ ، وموقف طبقى ووجاهة اجتماعية . فقد كان مرتبطا بهذه السلطة قبل ١٩٥٢ . وبرغم أن سلطة يوليو قد أممت أرضه ، إلاّ أنه تقبل الأمر بصمت ، مركزاً نشاطه ــ فيما بعد ــ فى التجارة . ثم سعى إلى الارتباط برجال العهد الجديد . وهو ــ رابعاً ــ عقيم . تزوج مرتين قبل صفية فلم ينجب،فلما تزوجها أعطته طفلاً ، وهو ــ خامساً ــ ممتثلٌ لصفية تماما ، مستطيعٌ بغيره . إنه شخصية ــ أداة ، تلوذ دائماً بمن ينهض عنها بالفعل ، فهو يستخدم حربى فى خطبة صفية ، ويؤجر الأعراب للاعتداء عليه،وحين يتخلى عنه هؤلاء ، نشعر بهوانه وهرمه .

ومن الواضح أنه شخصية مرحلية ، موكول إليها القيام بدور محدد فى مشروع الرواية ، ثم تختفى ــ بالموت ــ بعد ذلك . صحيحٌ أنها شخصية مساعدة أساسية تؤدى دوراً مهماً ، لكن لابدّ من ذهابها بعد أداء هذا الدور ، الذى يتحدد فى الزواج من صفية ، ثم الاعتداء على حربى ، مما يقود إلى مصرعه بيد حربى ، لتكون المطالبة بدمه هى وسيلة البطلة الجريحة للانتقام ، ممن تظن أنه نبذها وأشاح عنها ، فيما هى راغبة فيه .

ومن الشخصيات المرتبطة بالبطلة الشريرة ، يجب الإشارة إلى حنين . وشخصيته شخصية مساعدة بالطبع ، وينحصر دورها فى الظهور مع فارس والمطاريد بعد احتماء حربى بالدير . ومن ثم ، فنحن لا نرى حنين منذ بداية الصراع ، وبعد استخدامه من قبل صفية فى محاولة قتل حربى يتلاشى بالموت . إن شخصيته إذن مسطحة ، بل تكاد تكون بنمطيتها ونظرة الشخصيات الأخرى لها شخصية صيغية متعارضة مع شخصية فارس . فإذا كان الأخير علامة النبل والشهامة والانصياع للنسق القيمى السائد ، فحنين على العكس من ذلك . إنه محبٌ للذهب ، خائن ، مأجور . والنص على لسان المقدس بشاى يربط بينه وبين يهوذا الذى خان المسيح . وحين يحاول حنين قتل حربى ، يصرخ المقدس بشاى :

« ابعد ياحنين . . . ابعد يا يهوذا عليك لعنة الرب » [ص ٣٠] .

الفارق بينه ويهوذا ، أنه لم يفلح فى صلب المسيح .

وبرغم سعى النص المتعمد إلى إقامة هذه المشابهة بين حنين ويهوذا ، إلاّ أن القارىء يشعر أن شخصيته لا تحتمل كل الدلالات التى ينوء بها وجوده الصغير الشاحب فى فضاء النص .

إذا جئنا إلى الشخصيات التى تقف فى الجانب الآخر، فى معسكر البطل الخيرحربى، سنجد طائفة من الشخصيات التى تكاد تكون متناظرة مع شخصيات الجانب الأول .

إن حربى ، الذى هو ضدٌ للبطلة الشريرة ونقيضها يشير إلى شخصية إله زراعى ، مرتبطٌ بالزراعة والخصب والنيل ، فضلاً عن جمال فريد ، وشهرة فى الغناء . ونحن نراه خبيراً فى شئون الزراعة والغرس والحصاد ، ومعلماً للفلاحين ، كأنه أوزيريس الذى كان يعلم شعبه من فلاحى مصر القديمة . بيد أنه مرتبط دوماً بصفية ، أو على وجه الدقة ، كلاهما مرتبطٌ بالآخر .

« ومثلما كانت خالتى صفية جميلة بين البنات ، كذلك كان عمى حربى جميلاً بين الرجال . يتيم الأب والأم هو الآخر » [ص ٢٧] .

وهكذا ، فإنّ ذكر صفية يستدعى ذكر حربى ، لأن كليهما مرتبط بالآخر ومكمل له . وليس ما يجمع بينهما الفرادة البدنية وحسب ، وإنما الظروف المحيطة بكليهما . فمثلما فقدت صفية أبويها ، فقد حربى أبويه ، ومثلما خلقت نفسها بدءاً ، خلق هو نفسه ، حتى صار مرجعاً فى شئون الزراعة والرى والغرس والحصاد ، ومغنياً مطلوباً فى أفراح الناس . إن هذا الارتباط سيظل قاراً فى الأعماق ، حتى فى أشد لحظات الصراع . بيد أن هذا الارتباط لا يعنى التوحيد بينهما فى الصفات والمشارب والرؤى ، وإلا انتفى الصراع أصلاً . إنما الارتباط قد يكمن فى تعارضهما ومغايرة خصائصهما أيضا .

وبرغم اتفاقهما فى فرادة التكوين البدنى ، وفى شرائط اليتم والعراء من الجذور ، نجد ثمة اختلافات ، تؤجج الصراع . فمن الواضح أن شخصية صفية أكثر عمقاً وإبهاماً وتناقضاً فى آن . ومن ثم نراها أقدر على المبادأة والحسم والقسوة ، كما أنها أقدر على التحدى ؛ تحدى قدرها ، والخروج على النسق القيمى ، فيما تلوح منصاعة له . صفية تنتقل من الحب إلى نقيضه ، من الحلم بامتلاك المحبوب إلى الرغبة فى تدميره . لقد ظلّت تنتظر حربى ، فلما ارتكب فعله الكارثى تحولت تحولاً هائلاً ، تنبىء عنه تغيراتها ، التى أشرنا إليها سلفا ، بينما يظل حربى مغلقاً صامتاً ، دون أن يفهم سر الكيد له ، ثم الاعتداء عليه فيما بعد . إنه عاجز عن المبادأة ، قد ألجىء إلى الدفاع ، فى تسليم كامل بما قدر عليه .

إن حربى يمثل السماحة والخير ، ومن هنا سيكون مرضه مرضاً جسديا . صحيحٌ أنه مرض لا نجاة له منه ، إلاّ أنه مرض لا يصيب الأعماق والروح ، كما هى حالة صفية ، التى يسعى النصُ إلى إقناعنا بأن ما تفعله ينبىء عن علة أبعد من مجرد المرض الجسدى .

إن حربى ينطوى على جانب مجاوز للوقائعية ، إلى الحد الذى يشارك الحصان فى إنقاذه عند عودته من السجن خفية . لنقرأ ما يقوله السارد :

« ربت أبى على رقبة الحصان ربتة خفيفة ، وصعد إلى جوار حربى ، بينما جلست بمفردى فى المقعد المرتفع الأمامى ، وأنا أدعو الله فى سرى ألا يخذلنى الحصان العجوز فى الطريق ، وأن يصبح كما قال أبى « حمامة » . فهل شعر الحصان بذلك الدعاء الخفى ؟ هل شعر بتوترى ، وأنا أجلس فى العربة وأطرقع بالسوط فوق رأسه دون أن ألمسه هاتفاً بصيحة النداء لكى يتحرك واللجام فى يدى ؟ . . . هل كانت ضربة أبى الخفيفة السريعة على رقبته قبل أن يركب هى أيضا رسالة خفية إلى حصاننا البنى بألاّ يخذلنا فى ذلك الصباح الصعب ؟ هل أعدته لهفتنا وتوترنا فانطلق يعدو وكأنما عادت إليه فجأة كل فتوة الشباب ورعونته ، حتى صاح أبى من داخل العربة التى تترنح بأن ألمّ اللجام لكى لا نسقط من فوق الجسر ؟ وأشك فى أن يكون أبى قد استطاع أن يسمعنى وسط وقع الحوافر وصرير العجلات الخشبية التى خشيت أن تتحطم ، وأنا أصيح رداً عليه بأنى لا أكاد أسيطر على اللجام ، لا أشده ولا أرخيه بل بالكاد أتشبث به . . » [ص ٨٨] .

ومن الواضح أن اللغة تخلق إيحاء قويا بحس صوفى ، حيث يشارك الحيوان والإنسان القبطى والمسلم فى إنقاذ البطل الخير . ومن ثم نفهم أن تقوم شخصيات الرواية ــ حتى من المتعاطفين مع صفية ــ بربطه بالحسن والحسين فيما وقع عليهما من ظلم ، وبإقامة مشابهة بينه وبين المسيح . بل إن الرسوم المصاحبة للرواية قد وضعته فى هذا السياق دون لبس ، مصلوباً على الخشبة . وفيما يحتمى هو بالدير ، أى المكان المقدس ، ويتآصر مع المقدس بشاى ، تظل صفية متحصنة بقصرها وخدمها . إن رحلة حربى إلى خارج المكان ، تكاد تكون رحلة للتطهر ، ليعود إلى الدير ؛ أى المكان المقدس ، ليعيش للألم ، فيما يكون خروج صفية من القرية خروجاً إلى مكان آخر مختلف ، حيث ترث عن البك القنصل لون البشرة واللغة والأموال ، فيتساوق تغيرها البدنى مع تغير اهتماماتها وعلاقاتها بالناس والأشياء .

وبرغم هذه التعارضات بينهما يظل الحب فاعلاً ، قاراً فى الأعماق البعيدة ، فترتبط صفية بحربى فى موته ، كما ارتبطت به فى حياته :

« وكنت أزورها مع أبى فى تلك الأيام ، ولم تكن وقتها نعرف على أحد . ولكنها ذات يوم أفاقت من غيبوبتها ، وتطلعت إلى أبى الذى كان يقف إلى جوار سريرها . ظلت تنظر إليه فترة بعينين متعبتين لم يغب جمالها رغم كل ذبولها وقالت بصوت خافت ؛ صوت طفولى : نعم يا والدى . اعذرنى . لا أستطيع أن أقوم . . . ولكن إن كان حربى يطلب يدى فقل للبك إنى موافقة . . أنت وكيلى يا والدى . . . وأنا موافقة على أى مهر يدفعه حربى . . لا تشغل بالك بالمهر .

ثم أغلقت عينيها مرة أخرى ودخلت بعدها فى غيبوبتها الأخيرة » . [ص ١٣٨] .

بعد ذلك تجيء شخصية المقدس بشاى . وهى من الشخصيات المهمة برغم أنها شخصية مساعدة ، ومن ثم نبدأ معها الرواية ثم تظل شاهدة على فصول المأساة حتى النهاية . وهى فى ذلك كله ممثلة لمجموعة من القيم الزراعية . والمقدس بشاى داعية وحوارى ومكرز باسم الحب والخير ، ويصاحبه ــ برغم ذلك ــ لبس خاص بموقعه فى التراتب الكنسى .

« ومع ذلك فقد كان المقدس بشاى أشهر أهل الدير فى القرية وإن لم نعرف وضعه بالضبط . فهو لم يكن مثل بقية الرهبان المختلينَ معظم الوقت فى حجرات العبادة الصغيرة التى يسمونها « القلايات » أو بالصعيدية « الجلايات » . كان يلبس مثلهم ذلك الرداء الطويل الأسود ، ولكنّه كان يضع على رأسه طاقية عادية بدلاً من القلنسوة المقلوبة الحواف . فهل كان راهباً تحت الاختبار أو مجرد خادم للكنيسة أو مزارعاً فى أرض الدير » [ص ١١] .

وأهمية شخصية المقدس بشاى واضحة لاهتمام السرد به ورصده لحركته ، ووضعه إياه فى سياقات دالة غير مألوفة ، قد تلوح للوعى الوقائعى غريبة مجاوزة للرجل العادى . إن النص يغرق شخصية المقدس بشاى فى اهتمامات ومواقف ناطقة بتكوين هو مزيج من الحكمة والجنون ، والخبرة الاجتماعية والصفاء العقلى والروحى . المقدس بشاى حكيم زراعى وراءٍ ، علاقاتُه بالحيوان والمحاصيل الزراعية ، وقدرته على رؤ ية ما لايراه الآخرون ، تجعل الآخرين يظنونه ممسوسا أو خفيف العقل ، لكنهم دائماً يستشيرونه فى مواعيد الغرس والرى والحصاد ، وهو ــ طبعا ــ لصيق بحربى ، ملازم له . وفى جزء كبير من الرواية يتقاسمان العيش والطعام والسمر فى رحاب الدير ، يثرثران عن الزروع والمحاصيل والجذر الواحد لأهل البلد :

« وقيل إن بشاى ترك فجأة ما كان فيه ، واعتدل واقفاً ، ثم اتجه إلى جوار حربى ، وأخذ يحك جبينه بيده ، ثم قال له :

يا حربى . . فى البدء . . يعنى يا ولدى فى البدء تماماً . . هل اختار الشرير المرأة أم اختارت المرأة الشرير » [ص ١٢٨] .

إن النص إذن يصوغ شخصية بشاى بقدر ملحوظ من العتامة الرمزية ، بيد أن هذه الصياغة لا تحوّله إلى مجرد رمز فج أو تمثيل كنائى ، وقد استطاع النص أن يجعل منه موازيا لشخصية حنين من ناحية وشخصية الحاج والد السارد من ناحية أخرى ، ومربياً للراوية إذ يبث فيه ما يؤجج رغبته فى الخير والحب ، ثم فى النهاية حادى البطل الخير والمكرز باسمه .

على أن المقدس بشاى بتكوينه هذا ، لا يقترب كما قد يظن من شخصية بهلول القرية ،لأنه مزيجٌ من الحكيم الرائى والممسوس فى آن . فلدى بهاء طاهر دائماً نلقى هذا النمط الذى يرى أعمق ما فى الحياة برغم أنه يتماس مع الممسوس . إنه يرى ما لايرى الناس ويضع على عاتقه عبء تنبيههم إلى ما يحدق بهم من أخطار ، برغم أنهم يظنون به الجنون . وعلى العموم،فإن المقدس بشاى مزيج من الكاهن كاى نن فى قصة (محاكمة الكاهن كاى نن) والفتاة الفرنسية فى (أنا الملك جئت) .

ـ ٤ ـ

تتحرك شخصيات الرواية إذن وتصطرع حول معان مجاوزة لتخومها المادية . ويعنى ذلك سعى الخطاب الروائى إلى وضع نفسه فى أفق من تعدد التأويلات على نحو ما اتضح فى تحليلنا لحركة الشخصيات . بيد أن ثمة ما لم نتوقف لديه من آليات التكوين الروائى ، بعد . على مستوى تحليل الشخصيات ، وفضلاً عما توقفنا لديه ، سوف نشير إلى آلية ذات أهمية كبيرة ، وهى استخدام النص لتقنيات بنائية ، تتداخل مع آليات بناء الشخصية فى الأدب الشفاهى الشعبى . إن النص يحرص على الوصف الجسدى لبعض الشخصيات ، فيتوقف لديه ، ويحدده ، ويمر بشخصيات أخرى مروراً عابراً دون وصف جسدى على الإطلاق . وجلىٌ أن تفسير هذه الآلية مرتبطٌ بنظرة النص إلى الشخصيات المهمة ــ أساسية أو مساعدة ــ التى تمثل علامات أساسية ، ومن ثم يتوقف لديها واصفا ، بل قد يسرف فى هذا الوصف على نحو ما رأينا بصدد شخصيتى صفية وحربى . أما الشخصيات الأقل أهمية ؛ أى التى لا أهمية كبيرة لها فى تأسيس النظام النصى ، فلا نجد وصفاً لها .

على أنّ النص يقوم بتداخل نصي مع الأدب الشعبى على مستوى آخر . فهو يقدم وصفاً جسدياً للشخصيات الأساسية ، حتى ليبدو أنه يربطه هذا الوصف بعلاقاتها بالمكان ، كأنه سيكتب سيرة حياة لهذه الشخصيات فى ضرب من الملاحقة النصية لمصائرها . أما آليات الوصف الجسدى نفسه فتتداخلُ مع الأدب الشفاهى ، لاتصالها بإدراك العامة لفكرة الأبطال . ولنقرأ الوصف الجسدى لبعض الشخصيات . يصف النص البك القنصل على النحو التالى :

« كان يلبس باستمرار فى الصيف وفى الشتاء بذلة داكنة ، وقميصاً أبيض وربطة عنق حتى فى عز الحرّ ، وهو يتجول فى طرقات قريتنا المتربة . أما الطربوش الأحمر الذى لم يعد أحدٌ غيره يرتديه فى بلدنا بعد الثورة ، فكان يزيده فى عيوننا مهابة » [ص ٣٣] .

ويصف فارس على النحو التالى :

« عملاق مهيبٌ ، لا يضع على كتفه بندقية ، بل يمسك بيده عصا طويلة من منتصفها ، يدق بها الأرض أمامه على امتداد يده ، وقد انسدل جلبابه عليه . ضيقاً عند صدره ، وواسعاً عند قدميه كشراع أسود » [ص ٩٠] .

أما ذراعه فيصفها على لسان المقدس بشاى قائلا :

« لم تكن تلك ذراعاً ، بل قضيباً من حديد » [ص ٩٩] .

وواضح أن أمثال هذه الأوصاف الجسدية ، تنتمى إلى الإدراك الشعبى ؛ إدراك العامة التى تميل إلى التوحيد بين الجسد والرمز ، بين الصفات الجسدية والصفات الأخلاقية ، إذ لا يتصور هذا الإدراك فصلاً بينها . هذا أولا . كما يشير إلى رغبة النص فى إضفاء عتامة رمزية على الشخصيات نفسها ، لتصبح رموزاً واستعارات وشخصيات منفتحة على التأويل ثانيا . كما أنه وصف دالّ ، إذ يشير إلى نمط الوعى بالذات وبالآخر لدى الشخصية والوعى بعلاقاتها بالعالم والشخصيات الأخرى . فالجميع ـ كما فى الإدراك الشعبى ـ لا يمارسون السؤال عن الهوية ، ولا يعون المصير ، حتى الذين تهدر أحلامهم يقفون لدى الصمت والخنوع دون مجاوزتها . إن ثمة تسلياً قدريا بحوطهم ، كأنهم منذورون لفعل يجاوز الإرادة والرغبة ، فهو متصل بإرادة أخرى ، مفارقة للوجود الذى يحيونه .

ويتبدّى سعى النص إلى وضع نفسه فى أفق من تعدد التأويلات ، حين نفحص النظام الأساسى للشخصيات . إن بهاء طاهر يعى أنه يكتب نصاً حمّال أوجه ، وأحد أوجهه السعى إلى نقض أيديولوجيا انقسام المجتمع المصرى إلى عنصرين متفارقين ، متباينين ، استناداً إلى ازدواجيته الدينية . أى أنه يتبنى ـ نصيا ـ أيديولوجيا مناقضة للأيديولوجيا الطائفية . هذه الأيديولوجيا يمكن أن نسميها « أيديولوجيا الخلود فى الوطن » . وهى أيديولوجيا علمانية تنهض على معان مصادة للطائفية ، حيث الوطن للجميع ، بصرف النظر عن الدين ، وحيث يتساوى المواطنون ، لا فرق بين واحدهم والآخر ، ولا فضل لأحد إلا بالانحياز إلى العناصر المجاوزة للاقتتال ، التى كونها الوطن عبر عمليات تاريخية طويلة . وفى مواجهة أيديولوجيا انقسام الوطن إلى عنصرين ، يقيم النص نظامه الأساسى .

وإذا كانت هذه الأيديولوجيا الطائفية تنهض على أن القيم الأخلاقية المتبناة من كل عنصر وقف عليه ، فيما تكون القيم الأخرى المستهجنة من نصيب العنصر الأخر ، فإنّ النص ينقض هذه الأيديولوجيا ، فتصبح القيم جميعها ـ متبناةً أو مستهجنة ـ مرتبطة بالصراع وجوهره لا بغيره . إنّ صراع الحياة والموت ، والحب والكره الذى نراه فى الفضاء النصى يحدد انتماء كل شخصية فى مجاوزة لدلالة الدين وقرابة الدم ، بل فى مجاوزة للوضع الاجتماعى . وعلى هذا سنجد القنصل وصفية وحنين القبطى فى جانب ، أهدافُه مناقضةٌ للحياة واستمرارها ، على حين يقف فى مواجهتهم حربى المسلم والمقدس بشاى والحاج والد الراوى ، الموجه الدينى والأخلاقى لمسلمى القرية . بل إنّ النظام نفسه ينتقل إلى مؤسسة هامشية خارجة على المجتمع ، وإن كانت جزءاً أساسياً منه ـ على مستوى آخر ـ هى مؤسسة المطاريد . فالذهب الذى يأخذ بلب حنين دائماً ، يجعله يفكر فى اقتحام الدير وانتهاك حرمته ، لكن فارس المسلم يتصدى له ويؤدبه ، ذلك أن فارس لا يمكنه أن يعتدى على الدير ، الذى يمثل له ـ برغم أنه من دين آخر ـ معنى محدداً بوصفه بيت الله ، أى أنه ينطوى على المعانى نفسها التى ينطوى عليها المسجد . أمّا الحاج والد الراوى ، إمام مسجد البلدة ، فلا يجد مندوحة عن اللجوء إلى الدير ، لحماية حربى من شبح الثأر والموت بعد مرضه العضال ، الذى أصابه فى السجن . لقد كان الشيخ يدرك أن للدير حرمته التى لم ينتهكها أحد من قبل ، حتى المطاريد أنفسهم ، ولذلك فهو المكان الوحيد الصالح لحماية حربى . وحين يغامر رجلٌ بانتهاك هذه الحرمة ، يحرص النص على أن يكون المنتهك قبطياً ، حتى يؤكد فكرته الأساسية . وعلى العموم فإن قلة من أهل القرية هى التى أبدت بعض اللوم للشيخ على تصرفه ، لكنه لم يعدم ما يطمئنهم به ، إذ لاذ بالتاريخ المقدس ، فذكرهم أن الحبيب المصطفى قد سن لهم سنة من قبل ، إذ استعان بالنجاشى القبطى حين قوى حصار أهله العرب القرشيين له ولدعوته

ولأصحابه . إن النص يومىء ، وعبر أشكال عدة ، إلى أن الصراع مجاوز للأفق الطائفى الضيق ؛ أفق صراع الملة والملة ، إلى الأفق الإنسانى .

ويقوم النص بصياغة لأشكال متعددة من الالتباس فى تكوين الشخصيات ، عبر إحداث شقوق نصية متقصدة على نحو ما نرى فى إغراق علاقة صفية وحربى فى الالتباس . فالنص يلجأ أولاً إلى السؤال : هل كانت صفية تحب حربى ؟ ثم يجيب على لسان السارد « لا أستطيع أن أجزم » [ص ٣٠] ، ثم بعد صفحات يعود ثانية لإثارة ريبة القارىء ، إذ يتحدث ــ ساخراً ــ عن التحولات التى أصابت صفية بعد زواجها ، وأنها قد شرّفت أمه حقاً بتفانيها فى خدمة القنصل وكشفها عن مواهب لم يكن أحد يظنّ أنها تملكها . ومن الحديث عن هذه التغيرات والمواهب الجديدة يدس النص كلمة « أحبّت » فى سؤال استنكارى على لسان السارد « وما زلت حتى الآن يحيرنى هذا السؤال : لماذا أحبت صفية بعد حبها الأول الجميل ؟ » أى حبها لحربى . ونحن إذن إزاء سؤال عن حب صفية لحربى ، والسؤال عموماً فى سياق كهذا إيماء إلى شك السائل فى وجود هذا الحب ، ثم نحن مع نفى يتمثل فى عجز السارد عن الجزم ، ثم نحن مع تحول صفية إلى حب رجل آخر ، ثم ننتهى مع سؤال يحير السارد عن أسباب حبها الجديد بعد حبها الأول الجميل ، الذى كان موضع شك واستفهام ، إلى أن نصل إلى نهاية الرواية لنعرف أن حب صفية لحربى ــ برغم كل شىء ــ ظل موجوداً ، ولنعرف أن النص يقوم بتشكيل بنية ملتبسة ، من خلال إحداث شقوق فى النص ، صاغها الكاتب عامداً ، وقام بتنجيمها وتوزيعها فى النص كله ، مما يتطلب ملاحقة ، تقدر على حل الالتباس ، عبر لحم أجزائه المشذرة ، لفهم آليات اللعب النصى ، ودورها فى تأسيس التعدد الدلالى .

هذا السعى الى التعدد الدلالى . يبدأ من التعارض الذى يطرحه عنوان الرواية ؛ حيث البطلة المنتقمة فى مواجهة الدير . وحين نبدأ القراءة يتصدر الدير المشهد ، ذلك أن النص يخلق أفق انتظار مختلف عما يخلقه العنوان ، فعلى حين تتصدر صفية المشهد فى العنوان ، يبدأ الخطاب حديثه عن الدير ، ويبدأ البث السميوطيقى الذى يوجهنا إلى معنى محدد هو تجاور الدير والقرية الذى يعنى تكاملهما . لأنه على أطراف قرية مسلمة ، تنحدر من صلب رجل واحد . والدير موضع للعبادة ، أو مكانٌ يدير ظهره للعالم الواقعى ، متوجها بكليته نحو عالم آخر مفارق للعالم الدنيوى ، إنّه بلغة التصوف الإسلامى ، موضع للرهبنة ؛ لأناس قطعوا العلائق ، وأماتوا من أجسادهم الأجزاء التى تتوق إلى الخارج . بيد أن النص يدأب لتدمير هذا الوهم ، فيجعله مكاناً مألوفاً يعيش فيه بشر مشدودون بكليتهم إلى الخارج . والحق أن الدير يكاد يكون مساوياً للمقدس بشاى ، هذا الذى لا يعرف أهل القرية ،ولا نحن أيضاً ، إن كان راهباً أو مزارعاً أو خادماً ، لكنه فى كل الأحوال حكيم راءٍ فياض بالحب والعطاء ، عاشق للمكان ، مندمج فيه ، وواثق من خلوده ، ولذلك يحبه الفلاحون ويستشيرونه إن من الصعب تصور القرية دون المقدس بشاى ، الوحيد من سكان الدير الذى يجعل الدير موضعاً أليفاً لطفل مسلم ، أبوه شيخ القرية ، أى أنه يجرد الوضع من علامات الرهبة والهيمنة اللاهوتية ، فيحبه الطفل ، ويحب ما فيه من بشر وأشجار وزروع ، ومن ثم يقيم النص مشابهة بين الدير والقرية :

« وكان مسموحاً لى أن أتجول على حريتى فى الدير الذى يشبه قريتنا » [ص ١٤] .

وليس الدير مكانا مألوفا للراوية الطفل فحسب ، وإنما هو مألوف لأبيه أيضا ، ولأمه التى ترسله بكعك العيد إلى سكانه . إن أهل القرية يدركون أن لهم عيداً ، وأن لسكان الدير عيداً فى يوم آخر ، كلاهما ، المسلمون وأهل الدير ، يعبد الله بطريقة خاصة ، لكنها فى النهاية تلتقى عند هدف واحد ، ولذلك فإنّ مَنْ تحصّن بالدير ، صار فى مأمن من الغدر ، لأن الجميع لا يجرؤ ون على انتهاك حرمته .

وبرغم هذه الحرمة ، فإنه يشبه القرية ، أو يتكامل معها ، إنْ أردنا الدقة ، ويكاد النص أن يحوله إلى رمز مفارق لدلالته التقليدية . إن النص يقوم بنسج بنية صغرى ، ينهض نظامها على الالتباس فى عملية « سمطقة » تحمل فى نهايتها مفاتيح حلها . فإذا كان النص يجعل الدير موضعاً للعبادة ، وللعمل ، فى آن ، فإنه يخلق له ذاكرة وتاريخاً . الدير فى هذا السياق ينطوى على معان مجاوزة لوجوده الواقعى التقليدى ، لأنه يصير

موازيا للوطن ، حيث يعمل الناس ويعبدون إلههم ، ويحافظون على ذاكرتهم من الضياع والنسيان . إن للدير كما للوطن ذاكرة وتاريخاً ، ففيه قاعة مستطيلة ، تختلف عن كل المبانى الأخرى.وهذه القاعة ذات سقف مرتفع ، وطاقات مستديرة عالية موجودة تحت السقف مباشرة ، تشبه أبراج الحمام ، وتشبه أيضا المعابد الفرعونية ، لأنها تكون دائماً رطبة حتى فى الصيف . وفى هذه القاعة آثار الدير من اللوحات والنباتات المرسومة على أخشاب قديمة ، وعلى أحجار ، وعلى قطع من النسيج . أما السارد الطفل فهو يحب هذه القاعة حباً خاصاً ، ويحب الفرجة على محتوياتها ، كأنّ النص يستشرف مستقبله ، لأنه سيولع بدراسة التاريخ والآثار عندما يرحل إلى القاهرة .

هذه القاعة التى ترمز إلى الذاكرة ، بناها رجلٌ أجنبى لما رأى التماثيل واللوحات مهملة ، ملقاةً دون عناية ، معرّضة للتلف . ففى إحدى زياراته قرر أن يستقدم لها مهندساً من القاهرة ، ليقوم ببنائها على أسس حديثة مختلفة عن طرز المعمار السائدة فى الريف آنذاك . وهكذا وجدت التماثيل واللوحات ما يحفظها من التلف والضياع .

ويصوغ النص من هذا العنصر « بنية » لها سمات اللغز ، فمن الرجل الذى بنى هذه القاعة . المقدس بشاى يسميه « كب النور » أبو شعر سايح ، وأحد الرهبان يسميه « كبالور » وثالث يسميه « كلومبر » . أما الراوية فقد ظل يحاول أن يجد حلاً لهذا اللغز ، فاعتقد أنه قد يكون اللورد كرومر .

لكن النصَ يحل المشكل على نحو يمكن تفسيره تفسيراً آخر :

« غير أن المقدس بشاى كفّ عن الغناء فجأة مثلما بدأ فجأة ، وعاد إلى الابتسام والدموع لا تزال عالقة بعينيه ، وقال وهو يزرّ عينيه ، ويميل برقبته على عادته : ولكن ما رأيك أنّ اسمه بالفعل كب النور . قال لى المتنيح باخوم إن هذه الدنيا ظلام وإن النور هناك ، ولكن من يفعل شيئاً هنا » . [ص ٢٢] .

وهنا على المتلقى أن يتساءل عن معنى الظرفين « هناك » و« هنا »، فإذا ربط بينهما وبين ما يقصد إليه النص من إيماءٍ إلى أن الدير والقرية مساويان للوطن ، أصبح ممكناً قبول التفسير الذى يرى فى هذه البنية إشارة إلى اكتشاف شامبليون لحجر رشيد وبدء معرفة العالم بحضارة مصر القديمة ، ومن هنا دلالة استخدام العلاقة اللغوية « كب النور » الذى يعنى فى مستوى من مستويات العربية نشر النور وإشاعته .

ويتدعم هذا المنحى ؛ منحى الإيماء إلى علاقات المشابهة بين الدير والقرية والوطن ، بالمقابلات والتوازيات التى يقيمها النص بين عناصر الخطاب الروائى . سنشير إلى أمرين فى هذا السياق . أولهما المشابهة بين « نكسة » يونيو ٦٧ وانتشار قطاع الطرق فى القرية ، ولذلك لا نعرف أيهما يقصد المقدس بشاى حين يقول مبشراً :

« هى ضربةٌ حلّت ببلدنا وستزول . ضرب الرب بلدنا من قبل سبع ضربات ، ثم كشف الغم . وستزول هذه الضربة بمشيئة الرب » [ص ١٢٨] .

وثانيهما ، إلحاح النص على تحدر القرية من جذر واحد وأصل واحد ، وهو الحديث المفضل لأهل البلد فى أوقات السمر . وفى هذا الإطار لا يمكن فهم حادثة الأسطول التى يتحدث عنها حربى والمقدس بشاى إلا بوصفها صياغة نصية لما يردده المصريون فى الثقافة الشعبية عن كرم أهل محافظة الشرقية الذى يصل إلى حد « العبط » ، من خلال حكاية تقول إنهم عزموا القطار ، أى ركاب القطار . والنص يشير إلى هذه الحادثة على نحو يشى برغبته فى إخضاعها لمتطلباته . فالمقدس بشاى الذى تتداخل فى شخصيته الغفلة مع الحكمة ، كثيراً ما يقع فى أخطاء فى سرد تاريخ القرية :

« ومن ذلك مثلاً روايته عن حصول عسران على رتبة البكوية . وكنا نحن أحفاده نسمع أنه أخذ البكوية بعد زيارة الخديوى للأقصر ، وبعد أن قدم له بعض الخدمات . ولكن المقدس بشاى يقول إنه حاز الرتبة لأنه عزم الأسطول المصرى على وليمة كبيرة . كان حربى يضحك ويسأله :

كيف عزم الخديوى الأسطول يا مجدس ؟ هل كان عندنا بحرٌ فى قريتنا ثم نشف ؟ فيؤكد أنه سمع ذلك من المتنيح باخوم الذى شهد الواقعة بنفسه ، وقال إنّ الموائد التى مدها عسرانِ للأسطول كانت تمتد من القرية حتى الدير ، وإن الأسطول كان يلبس القصب ، وإن عسران ذُبح كل ما لديه من مواش لإطعامه ، وجاء من الأقصر بطباخين وسفرجية : من « الونتر بالاس » نفسه ، وكانوا أيضا يلبسون القصب ، ولما سمع بذلك الملك عباس أفندينا أرسل إلى عسران بكوية ذهبية كبيرة . ومن ذهب هذه البكوية ، اشترى عسران الأراضى الكثيرة التى ورثها أولاده » [ص ٩٤] .

وإذا كان النص يومىء على هذا النحو إلى معان تحوّل المكان إلى رمز للوطن ، فإن تأمل نظام الشخصيات يدعم هذا المنحى أيضا ، لأننا يمكننا أن نرى فى الشخصيات ثلاثة أنماط ، هى : أولا الشخصيات التى يلتقى وجودها مع المكان واستمراره وتقدمه ، وهى الشخصيات الممثلة للخير مثل حربى وبشاى والراوية وفارس . . إلخ . وليس شرطاً أن تكون هذه الشخصيات من أبناء المكان ، فقد توجد شخصية من خارجه ، لكنها تلتقى مع خيره وتقدمه مثل شخصيات المتنيح باخوم وشخصية بانى قاعة التحف . ثم النمط الثانى وهى الشخصيات النقيض التى تمثل الشر وتعوق استمرار الحياة فى المكان مثل صفية والقنصل وحنين ، والنمط الثالث الذى يتوسط بين الموقفين السابقين مثل شخصية المأمور والعمدة والضابط . إن هذه الشخصيات تمثل الوطن بكل ما فيه من خير وشر وتقدم ونكوص ، لأن حركتها تحتوى الفعل البشرى بكل ما فيه .

ومعنى هذا أن المكان المكون من الدير والقرية يمثل فضاءً رمزياً شاسعاً ممتداً فى الزمن والمكان ، بحيث يصبح مساوياً للوطن ، وبحيث يجاوز وقائعيته بوصفه موضعاً وحيزاً . كما أن معناه أن بهاء طاهر لا يكتب «الحياة » فى قرية من جنوب مصر ، أو يصور صراع أهلها مع الطبيعة أو صراعهم مع نمط من القيم ، على نحو ما تصنع نصوص أخرى تلوب بتصوير الوقائع ونمذجته . صحيحٌ أن الفضاء واشٍ بمرجعه ، دالٌ عليه ، إلا أن هذا الوفاء يمثل جهد المنشىء فى خلق الارتباط بين الفضاء والأحداث ، كدحاً خلف الإيهام بتمثيله للحقيقة .

ـ ٥ ـ

إن سعى النص إذن إلى وضع نفسه فى أفق الاحتمال البنيوى والدلالى لا يعنى الوقوع فى أحبولة التجريد ، وتحويل الشخصيات إلى محض حوامل لأفكار منفصلة عن نظام النص ، وإلاّ أصبحنا مع خطاب يبتعد عن الأدب بقدر اقترابه من العلم أو الدعاية . والحق أن رواية (خالتى صفية والدير) نص حركته بالغة التعقيد ، ذلك أن هذه الحركة تتراوح بين العتامة الرمزية والوفاء لثقل المرجع الواقعى وحقائقه . ولقد رأينا آليات الترميز ، وعلينا الآن أن نتوقف لدى آليات مغايرة ، جعلت من النص فى وجه من وجوهه إنباءً عن مرجعه الثقافى والاجتماعى .

يبدأ فتح النص على مرجعه الواقعى التاريخى مع العنوان . فالسارد المتكلم فى النص برمته ممثلٌ للنسق القيمى والثقافى لجنوب مصر . ولذلك يتحدث عن البطلة ــ عدا استثناءات قليلة قد تكون لها دلالاتها ــ مسبوقٌ اسمها بكلمة «خالتى » ، ومن ثم يجىء العنوان « خالتى صفية والدير » فيتحقق : الإيماء إلى المرجع الواقعى أولا ، ونفى أىّ شبهة للابتذال ، ثانيا ، وفى هذا أيضا تدعيمٌ للهدف الأول ، ويتحقق ــ ثالثا ــ منح العنوان مزيّة الربط بينه وبين نمط من العناوين التى تنأى عن أى طبيعة تلخيصية مبذولة : صفية اسم لا شبهة فى دلالته الثقافية ، إذ هو اسم إحدى زوجات نبى الإسلام ، كما أنه اسم لعمته الأثيرة ، ووضع الاسم فى قران واحد مع علامة لغوية ــ الدير ــ مثقلة بالدلالة الدينية فى المسيحية ، يخلق لبساً دلالياً ، يحّرض على فضه ، وهو لبسٌ لا يمكنه مجاوزته إلا بعد قراءة الرواية . إن القارىء لابدّ له من مواجهة هذا اللبس الدلالى عبر تأويله ، والدهشة أمام العنوان ثم مجاوزتها ، كلاهما تسليم بمنطق اللعب الذى يمارسه الكاتب .

وقد ظل النص حريصا على بث علامات منبئة عن مرجعه بطرائق عدة . ومن خلال البنى اللغوية ظلّ يؤسس آليات

انفتاحه على المكان والزمن ؛ فهو يحرص على ذكر النطق الصعيدى للكلمات ، وبخاصة حين تتحدث شخصيات المكان المتجذرة فى حيزه ، لا من خلال الحوار وحسب ، بل من خلال الوصف والسرد أيضا ، على نحو ما رأينا فى الإشارة إلى النطق الصعيدى لكلمة « القلايات » . وقد أشرنا من قبل إلى وظيفة محددة للجوء إلى أنا المتكلم السارد ، وهى وجود لغة شارحة للغة المكان ، حيث يقوم السارد بشرح الدلالات المتعددة لعبارتى « جبر يأخذهم كلهم » و « بحر » ، حيث يلفتنا إلى الثقل الدلالى للكلمة الأخيرة بوصفها منبئة عن نظرة أهل المكان إلى الشمال بوصفه مقراً للسلطة .

ولا يقف بثّ العلامات المنبئة عن المرجع لدىٰ الإصرار على اللكنة ، أو شرح العلامات اللغوية اللصيقة بالمكان ، بل تتجاوزه إلى الحديث ، الذى يلوح استطراداً بريئاً ومجانياً ، لكنه فى الحقيقة يومىء إلى الأيديولوجيا المحايثة للمكان . يشير النص إلى نظرة المكان للمرأة ، وإلى وضعيتها فى هيراركينه ، بوصفها فى مرتبة أدنى منّ مرتبة الرجل ، من خلال استطراد يلوح محض ثرثرة تكمل المشهد ، فالسارد وأخواته البنات يشتركون فى إيصال هدايا العيد من الكعك والغريّبة إلى أقارب الأسرة وأصدقائها وجيرانها . وفيها تختص البنات بإيصال الصوانى ، يقوم الذكر الوحيد بإيصال الهدايا المهمة ، التى توضع فى علب بيضاء ، يسهل الإمساك بها ، وتتميز بعدم تعرضها لخطر السقوط من حاملها :

« كان ذلك يعفينى من الأخطار التى تتعرض لها أخواتى حين تسقط الصينية من إحداهن فى الطريق ، فيتهشم الكعك ؛ وتتفتت الغريّبة الثمينة وسط التراب ، وترجع بذلك كله باكية إلى البيت ، فتتلقاها أمى بالصفعات والركلات بسبب عماها الحيثى ، وهى تنعى بختها المائل فى خلفتها السوداء من البنات »[ص ٨] .

وبرغم إلحاح النص على تحدر كل أهل القرية من أصل واحد ، وإيمائه إلى تعاضدهم وتكافلهم ، وبرغم اللغة الواشية بحب عميق للمكان وأهله،إلا أنّ النصّ قادرٌ على الإفلات من هيمنة هذا الحب ، ورؤية الجوانب الأخرى السالبة فى الجماعة ، بل يمكنه أن يتكىء على المفارقة ، ليفجّر سخرية حانية منهم :

« صحيح أنّ من عيوب قريتنا (الفشخرة) . وقد تجد فى بعض جلسات المزاج من تدور رأسه بينما تدور الجوزة بين الأيادى ، أو من يكتسب الجرأة عندما يشرب فى الحجرة الخلفية من بقالة عم رزق كأسين من عرق البلح أو (البلح) كما يسمى فى قريتنا ، وساعتها يتحدث عن أنه نادمٌ لأنّه أنفق فى زيارته الأخيرة لمصر عدة مئات من الجنيهات بسبب سهره كل ليلة مع بعض أصدقائه من القاهريين ، ومنهم ضباط فى مجلس الثورة . وقد تجد من يقول لك إنّ لديه فى ذمة البنك القنصل الشىء الفلانى ، ولكنه احتسبه عند الله لأنه لا يريد أن يجدد أحزان صفيّة . وقد يصل الأمر حين تتقدم السهرة بأن يتظاهر أحدهم بالحزن وهو يضع رأسه بين يديه قائلاً : إنّه لا يعرف من أين يأتى بالفدية للمطاريد لأنهم أرسلوا له بالذات يطلبون مبلغ كذاً . ولكن الجميع كانوا يعرفون أن تلك محض أوهام تطير مع الدخان ، وأن على كل واحد أن يغفر لأخيه ، لأنه إن لم يكن قد قال اليوم ما يرفع من قدره أمام سامعيه فسيقوله غداً »[ص ٩٧] .

ومن الواضح أن هذا النمط من السخرية يشير إلى صراع النص مع نفسه للانفلات من المشاعر ذات النفحة الرومانسية ، كما يشير إلى سعى النص إلى التخفيف من التجريد ، من خلال الإشارة إلى جوانب سلبية ، تجرّد الشخصيات من مثاليتها ، وتشدها إلى أرض الواقع الكثيف المتناقض . وعلى مستوى آخر يقوم السارد ببث علامات كاشفة عن أيديولوجيا المكان من خلال التقاط عناصر شديدة الصلة بالمرجع . إن صفية،بوصفها داعية إلى الثأر لزوجها المقتول ، تستعير من حيوان أخصّ صفاته لتلصقها بحربى ، فهى تدعو حمارها باسمه،لكن الشيخ الد الراوية يغضب غضباً هائلا بسبب ذلك ويعاتبها .

« تفادى أبي الإجابة على هذا السؤال ، وقال بلهجة هادئة : الذى قتل أباه يا صفية رجلٌ لا حمار ، وكأنها لم تفهم فقالت : رجل ؟ » [ص ٧٣] .

وليس مهماً لنا دلالة سؤال صفية الاستنكارى الواشى باللبس ، لعل حربي لم يعد رجلاً ، أى قادراً على الحب أو الفهم ، بعد أن انتظرته زوجاً فجاءها رسولاً لعجوز سيضطر لقتله يوما ، أو لعله صار فى نظرها ــ وهى تقول هذا فى موضع آخر ــ قد أصبح « حُرمة » بعد أن احتمى من امرأة بالنصارى . المهم فى سياقنا الآن ، أن إطلاق الموتور على غريمه اسم كائن من مرتبة دنيا ، سعىٌ إلى التحقير ،وهو أيضاًــ على مستوى دلالة العناصر التشكيلية ــ إنباءٌ عن أيديولوجيا المكان ؛ الأيديولوجيا التى تهيمن فى حيز مغلق لم يُخترق بعد بأيديولوجيا أخرى مناقضة . إنها أيديولوجيا شعبية منحدرة من أنماط اجتماعية وثقافية غابرة ، حيث يعتقد الناس أنهم حين يخلقون رموزاً لأعدائهم ، فهم بذلك يمارسون فعالية حقيقية ، لأن الرمز ينتقل إلى المرموز إليه ، فتحل صفاته فيه ، على نحو ما كان يفعل الصياد البدائى حين يصرع الحيوان المنشود فى رسم أو أغنية أو رقصة ، معتقداً أنه بهذا سوف يتمكن من صيده فعلا . إنها أيديولوجيا قديمة تقيم علائق وهمية بين الأشياء ، فى سياق مثقلٍ بأصداء السحر والخرافة . والنص يشير إلى هذه الأيديولوجيا الفاعلة فى المرجع الواقعى ، حين يذكر أن الكارثة التى أصابت البلد (النكسة على مستوى الوطن/انتشار قطاع الطريق على مستوى القرية) سببها النجاسة بعد إسراف الناس فى شرب الخمر (عرق البلح) الذى يبيعه رزق . والنص هنا لا يفعل سوى التقاط عنصر واقعى من التاريخ المصرى المعاصر ، ثم يقوم بدمجه فى خطابه . فقد راج فى بعض مستويات الأيديولوجيا المصرية التفسير نفسه بعد الهزيمة المروّعة فى نهاية الستينيات .

ويتجلى سعى النص إلى الانفتاح على مرجعه فى تصويره للمطاريد ، بوصفهم يشكلون مؤسسة نابعة من شرائط مجتمع جنوب مصر وعلاقاته . وتلوح هذه المؤسسة فى الخطاب الروائى ضرورية ، لنهوضها بوظائف معينة فى مجتمع لم يخترق بعد بقيم التحديث الرأسمالى . فعلى حين تمثل هذه المؤسسة فى الوعى التحديثى صورة خاصة من صور الجنوح والخروج ، ويقوم النص بصياغتها من منظور مغاير ، فيتبدى وجودها ضروريا لأداء أدوار محددة ووظائف لصيقة بالتكوين التاريخى نفسه ، وهى وظائف تعجز عن النهوض بها المؤسسة الحديثة التى يومىء النص إلى أنها غريبة عن هذا التكوين ، عاجزة عن التكيف مع النسق القيمى . أما هزيمة يونيو التى تمثل عنصراً لافتاً لدى كثيرين من كتاب « جيل الستينيات » فقد وظفها النص لأغراض عدة ، فهى أولاً محدد مهم من محددات الزمن المرجعى ، وهى ــ ثانيا ــ عنصُر من العناصر المحققة لاحتمالية النص ، إذ يقيم النص مشابهة بينها وبين انتشار قطاع الطريق فى القرية ، وهى ــ ثالثا ــ أداة للكشف عن طبيعة سلطة يوليو ، حيث يصوّر النص المفارقة الحادثة بين التنادى لتحرير الأرض ، والهلع من تسليح الجماهير .

« وهكذا اشتعلت الأقصر حماساً وتأهبت للتحرير كما فعلت فى الزمن القديم ، فقد أسمانا المأمور من قبيل التفاؤل « كتيبة أحمس » طارد الهكسوس . ولكن لما بدأنا الخطوة التالية ، أى عندما بدأ السيد حمزة يفكك أمام صفوفنا المنتظمة والمتنبهة أجزاء البندقية الكلاشنكوف ، ويشرح لنا تلك الأجزاء استعداداً للتدريب عليها ، جاءته التعليمات مقبلة من القاهرة بأن يخفف يده قليلاً ويهدأ » [ص ١١٩] .

على أنّ كل هذه العلامات المبثوثة فى النص استهدافاً لتجاوز أحبولة التجريد تظلّ هيّنة التأثير فى تأسيس نظام النص ، إذلم ترفدها آليات تقى الشخصيات (وبخاصة الأساسية منها) من هذا الخطر ، بحيث لا تتحول إلى مجرد أمثولات وأفكار منفصلة عن النص . وفى هذا الإطار يمكن القول إن النظام الأساسى للشخصيات ينبىء عن صراع التجريد والتجسيد . لقد رأينا كيف تنقسم شخصيات الرواية إلى نمطين محددين ؛ نمط الشخصيات الشريرة ، ونمط نقيضها الشخصيات الممثلة للخير ، ويتوسط بين النمطين المتعارضين نمط آخر هو الشخصيات التى تقف خارج الصراع ، بعضها من محددات طبوغرافية المكان ، وبعضها عاجز عن التأثير فى الصراع على نحو ما أوضحنا سابقا . بيد أن مثل هذا التعارض لا يعنى اننا

إزاء شخصيات صيغ ، أو مجرد تمثيلات كنائية ، ذلك أنّ كل شخصية تشكل طبقات من المعانى ، فهى أقرب إلى الاستعارة التى يمكن أن تتعدد تأويلاتها بقدر ابتعادها عن التمثيل أو الكناية ، حيث الانغلاق على دلالة وحيدة ، هى لازم المعنى .

إن هذا يعنى أن الشخصيات تنطوى على تعارضات ، فهى مثقلة بالمعانى والتعقد والتركيب . لأن النص يعلن منذ بدايته عن ميثاق محدد ، وهو كتابة الواقع ، ومن ثم فلابد من إنتاج شخصيات لها ثقل هذه الواقع وكثافته . والبعد الوقائعى بالغ الوضوح فى موقفين ؛ أحدهما خاص بحربى ووالد الراوى ، وثانيهما خاصٌ بفارس . فبرغم أن حربى والشيخ يمثلان التصدى لشر صفية وزوجها ، إلاّ أن هذا التمثيل نسبى ، فهما فى النهاية نتاج شروط اجتماعية وثقافية تشدهما إلى القيم السائدة فى بنية المجتمع . لقد علم الشيخ أن حربى قد مارس عملا يدوياً مع المقدس بشاى فى حديقة الدير قتلاً للفراغ ، فما كان منه إلا أن أسرع إليه وألقى عليه درساً قاسياً فى ضرورة ترفع السيد عن العمل بيديه . هكذا ليس كون الشيخ داعية للسلام ونبذ العنف معناه التنازل عن كونه رجلاً من « مساتير » القرية المختلفين عن عامتها وفقرائها . أما فارس الذى ينزع النص إلى صياغته من خلال استلهام الأبطال الفولكلوريين فى السير الشعبية ، فيحمل فى داخله تعارضات تنقذ شخصيته من أن تكون مجرد صيغة تجريدية . ولذلك يتحول إلى وحش قاتل حين يرفض أحد التجار دفع الفدية المطلوبة للمطاريد ، فذهب إليه بمفرده :

« فى عز الظهر . ولما رآه التاجر مقبلاً نحوه كالداهية فرد ذراعيه مرحباً ، وهو يقول : أهلاً بمعلمنا وتاج رأسنا . ولكن فارس لم يرد . . دخل المحل وأمسك الرجل من شعره ، ثم دغ رأسه على العارضة الرخامية كما يدغ فحل البصل . قيل هى خبطة واحدة تركه بعدها ملقى فوق الرخام متهدل الذراعين يشرّ الدم من رأسه على الأرض . ثم جلس على مقهى قريب وراح يدخن الشيشة فى هدوء ساعة أو نحوها دون أن يجرؤ أحد على دخول المحل ليعرف إنْ كان الرجل حيا أو ميتاً » . [ص ١٠٢] .

وهكذا نرى أن دغ فارس لرأس تاجر البقالة ، وتوبيخ الشيخ لحربى ، حدثان ينهضان بمهمة محددة ، هى منح شخصية كليهما ما يثقلها من التعارضات ، لخلق توازن بين حمولتها الرمزية وعناصر الوقائعية . وهو أمر يصيب الشخصيات جميعاً ــ عدا شخصية حنين التى تشكو ثقل ما حُملت من معانٍ مجاوزة لحضورها الشاحب ــ مما جعل النص حمال أوجه ، وجاوزه أحبولة التجريد . إن وعى الكاتب بتوازن الرمزى والوقائعى ، جعله يقوم بتنمية نصه ، استهدافاً للتعدد البنيوى والدلالى ، بدءاً من العلامة اللغوية مروراً بالحدث والشخصية والزمن والمكان ، حتى الأسماء نفسها ، فتأمل استراتيجية بناء الشخصيات يقود إلى وعى حاد بضرورة كسر النسق فى لحظة بعينها ، ومن ثم يتم كسر نسق الترميز فى اختيار اسمين معينين للبطلين ، ذلك أن المعنى فى اسمى صفية وحربى ، يتناقض مع ما نعرفه عنهما ، وكأن هذا الاختيار أحد أشكال المفارقة ، التى استخدمها الكاتب طوال نصه وبأشكال عدة .

وإذا استجبنا للعبة العلامات ، أمكننا أن نجد أكثر من تأويل لما نقرأ . لقد قمنا بقراءة الرواية فيما سبق فى ضوء سياق معين ، وتحت تأثير عناصر وعلاقات ، بدا لنا أن بالإمكان تنميتها وتوجيهها ، ومن ثم قرأنا صفية فى سياق يقيم علاقة مشابهة بينها وإيزيس ، فافترضنا أن النص يقوم بممارسة تأويلية للأسطورة المعروفة . إن إيزيس ــ هنا ــ هى إيزيس أخرى أو على وجه الدقة إيزيس المعكوسة ، فخلف صراع الحب والكره والحياة والموت ، ثمة ما تكشف عنه علامات النص وشقوقه وأنظمة علاقاته ، من أيديولوجيا محايثة فيه ، أعنى أيديولوجيا الخلود فى الوطن ؛ خلود الناس من أقباط ومسلمين فى وطن عجوز ، موغلٌ فى عراقةٍ ، أضحت قرينة التاريخ نفسه .

لكن هذا التأويل لا يعنى الرغبة فى إغلاقنا للنص ، بل قد يعنى العكس تماماً : التحريض على قراءة مغايرة لنص مكتنز بالدلالة ومفتوح على التعدد البنيوى والدلالى . وبالفعل يستطيع الوعى المولع بالبحث عن علامات طابعها وقائعى أن يلوذ بقراءة أخرى ، من خلال التركيز على العناصر التى تتوازى مع عناصر العتامة الرمزية .

– ٦ –

كتب بهاء طاهر روايته (خالتى صفية والدير) بعيداً عن مصر ، حيث يعيش منذ سنوات عدة فى جنيف . إنه إذن يكتب عن الوطن من خارجه ، وللكتابة عن الوطن من الخارج ، وفى ظل شروط معينة سماتها . ذلك أن الرحلة إلى الغرب الآخر تضع الكاتب فى موضع بعينه ؛ موضع له سلبه وإيجابه . إنه يكتب فى ظل شروط الآخر المتقدم الذي يتبدى فى مرايا الوعى مزدوج الصفة ، نمطٌ من التقدم يهفى إليه ، لكنه فى الوقت نفسه « الغير » الذى غزانا فى عقر دارنا ، وجعل من بلادنا محض توابع له غير قادرةٌ على الانفلات من سحره وشره فى آن . إن الكاتب العربى الذى يكتب عن وطنه فى ظل هذه الشروط ليس هو الكاتب نفسه لو كان يكتب عن وطنه من داخله . ثمة التحرر من ربقة المكان وشروطه ، مما يجعل العين مركبة ، والنظرة متحررة ، ولكن ثمة أيضا الشعور بالعراء ، والنفى والإقصاء . فبهاء طاهر لم يرتحل إلى الغرب عبثاً أو سياحة أو – حتى – طلباً لثقافة الآخر ، وإنما رحل لأن الوطن ضاق به ، ومؤسسات السلطة حاصرته بالاتهام :

« كانت التهمة تختلف من وقت لآخر لكى تكون مؤثرة إلى أبعد حد . ففى وقت سيطرة الاتحاد الاشتراكى والفكر « التقدمى » كنا « وجوديين وسلبيين » ولما انتهى الاتحاد الاشتراكى والتقدمية أصبحنا شيوعيين ومن أنصار الحكم الشمولى . كل التهم كانت تصلح بشرط ألاّ نصل إلى المؤسسة وألا نصل إلى الجمهور »[الشهادة المرفقة بالرواية] .

ولكى يجاوز الكاتب مأزق المنع والإقصاء ، عليه أن يحول النفى إلى مزية ، بتحويل الكتابة إلى ضد شرس للغياب ، لتصبح خلاصاً بالمعنى الفلسفى للكلمة . إنها إذن تؤجج التحدى وتغذّيه ، فتكون استحضاراً للوطن ، وتأملاً فى واقعه ، وتاريخه ، وأناسه ، ورموزه . وأساطيره ، استهدافاً للوصول إلى الجمهور الذى عاقته المؤسسة عن الوصول إليه .

بيد أن حالة الإقصاء على النحو الذى يعيشه بهاء طاهر تخلق علاقة غير مبرأة من الحنين الذى ينتقل إلى النص ، فتجىء اللغة مبطنة بتوق رومانسى ، الى هذا الوطن البعيد فى الزمن والمكان .. إن الحنين الى الوطن ماثل قار فى كتابة بهاء التى أنتجها فى إهاب شروط الإقصاء السابقة . حنين يخايلنا ونشعر به ، لكنه لا يواجهنا فى جلاء بحيث يسهل القبض عليه باليدين ، وبإمكاننا أن نجده فى (بالأمس حلمت بك) و (أنا الملك جئت) ، كأنه شىء مبثوث محايث لحركة الشخصيات ، ولغة الوصف ، والسرد ، والحوار .

بيد أننى أزعم أنّ حالة الإقصاء هذه ، قد تكون عاملاً مهما لافى آليات تكوين الخطاب ، بل فى اختيار « موضوع » دون آخر ، وفى تنظيم رؤ ية هذا الموضوع . فليس مصادفة أن يكتب اثنان من أجهر كتاب الستينيات عن موضوع واحد ،هو علاقة المسلمين بالأقباط وهما خارج الوطن . لقد كتب عبد الحكيم قاسم (المهدى) ثم كتب بهاء طاهر (خالتى صفية والدير) عن الموضوع نفسه ، وفى ظل الشروط ذاتها .

أيمكن تفسير ذلك فى أن الوجود خارج الوطن يجعل المرء فى حالة أشبه بتلك التى يصفها الشاعر بقوله : « سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا » أم أن هذا الوجود يصيب صاحبه بنوع من الهلع ، خصوصاً أن اتصاله بالوطن فى مثل هذه الشروط يكون عبر وسائط ؟ مهما يكن الأمر لا يمكن لنا أن نغض النظر عن هذه العلاقة وما ينتج عنها من نتائج وآثار .

ومن الواضح أن تأثير الوسائط بين الكاتب ووطنه يجعل شعور الكاتب المنفى حاداً بما يجرى فى وطنه . وهو أمرٌ بالغ الوضوح فى مشكلة الخلاف الدينى الذى تعانيه مصر . فقد دأبت أجهزة الإعلام الغربية على الاهتمام بما يدور فى مصر ، وبخاصة بعد بروز دور الجماعات السياسية الرافعة لشعار العودة إلى الإسلام كما أنتجته العصور الوسيطة ، ودعوتها إلى التعامل مع جزء من سكان الوطن بوصفهم مجرد ذميين لا مواطنين ، وما ينذر به هذا المسعى من نشوب اقتتال طائفى يهدد لحمة الوطن التاريخى . فى هذا السياق ، يلوذ الكاتب المقصى بعوامل المقاومة ، ويحاول صياغة أيديولوجيا مناقضة للأيديولوجيا الطائفية . ومن هنا تلوح صورة الوطن فى مثل

هذه النصوص ، وهى تعانى صراعا بين الصورة الواقعية التاريخيّة وصورة الوطن الرومانسى كما سوف نرى الآن .

لقد رأينا أنّ الخطاب الروائى يستخدم سارداً متكلما شاهداً على الأحداث ، وأحيانا مشاركاً فيها بقدر لا يُستهان به . وبرغم أننا لا نستطيع القطع بأن وجود « أنا » المتكلم يعنى تجربة ذاتية ، إلاّ أننا ـ فى النهاية ـ لا يمكن أن نغض النظر عن دلالة استخدام هذه التقنية . وقد أشرنا إلى ما تحقق من مزايا نتيجة استخدامها . أما الآن فنحاول الوقوف إزاء بعض دلالاتها .

تجعل « أنا » المتكلم المسافة بين الساردولغته أقرب من المسافة بين السارد ولغته فى حالة منظور آخر ، فهى تمكّنه من التصرف فى الزمن تصرفاً ينأى به عما لا يستطيع سرده عبر استخدام ضمير الغائب . فيستطيع المراوحة بين الإيجاز ، والمشهد ، وتمنحه فرصة عدم التعرض لمسرحة أشياء قد تكون خبرته بها محدودة ، فلا يكشف عن جهله . ومن المعروف أن معرفة بهاء طاهر بجنوب مصر تظل فى النهاية معرفة من نوع خاص لأنه يعرفه من خلال معرفة آخر هو والدته .

« ولم أعش أنا فى القرية إلاّ فى إجازات قصيرة . ومع ذلك فقد كنت أعرف عنها أدق التفاصيل والتطورات ، فقد كانت قريتى هى أمّى » [ص ١٤٦] .

وبرغم أن الكاتب يقول لنا إنه يعرف أدق التفاصيل ، إلا أنه يدرك ما فى هذه المعرفة من ثقوب ،ولهذا ينبهنا إلى أنه قد اخترع الأحداث اختراعاً . صحيح أن أمه كانت قادرة عبر حكاياتها أن تنقله إلى فضاء الجنوب ، إلا أنها بوصفها ابنة لهذا الجنوب ، وابنة لعلاقاته وقيمه ، لم تكن قادرة على أن تطلعه على أدق التفاصيل ، أعنى أن ثمة أصداء وروائح ولكنات لا يمكن معرفتها إلا لمن عاشها حقاً وصدقاً . ونص بهاء الذى بين أيدينا يكشف عن نوع هذه المعرفة،فلم ندخل إلى الحياة الخاصة لصفية وحربى أو غيرهما . ولعل سبباً من أسباب تجنب هذه الحياة يمكن تفسيره فى أنّ الكاتب لم ير الحياة السرية ولم يعشها كما عاشها أصحابها فى الجنوب .

على أىّ،حال ثمة أسباب تصل بين السارد الذى يستخدم « أنا » المتكلم فى نص الرواية وبين الكاتب.فكلاهما ـ السارد والكاتب من جنوب مصر . وكلاهما قد انفصل عنه : السارد برحيله إلى القاهرة والكاتب برحيله الى جنيف . وكلاهما مهتم بدراسة الماضى ، السارد درس الآثار ، والكاتب تخرج من قسم التاريخ بكلية الآداب . أما والد السارد فهو أزهرى ، يؤم الناس فى الصلاة ، ويلقي عليهم خطبة الجمعة ، على حين كان والد الكاتب أزهرياً ، يدرّس اللغة العربية بعد تخرجه من دار العلوم ؛ أى أن كلا الرجلين موجه دينى بشكل من الأشكال . لكن وجود هذه الأسباب التى تصل بين الاثنين لا يجعلنا نلغى الفروق الجوهرية بينهما التى ترتد إلى اختلافهما بوصف الأول شخصية ورقية ، بينما الثانى ، أى الكاتب ، رجلٌ منتج للثقافة . إننا إذن لا نسرف فى الربط بينهما ، فليس السارد إشارة الى الكاتب ، وإنما نقول إن وجود هذه الأسباب يقلل من الحرج الذى قد يحسه الناقد حين يرى فى السارد خبرة الكاتب ، وعدم خبرته فى آن ، وحين يلمح فى أحدهما ما يصله بالآخر .

ولقد وسم تنظيم السرد من خلال « أنا » المتكلم الخطاب الروائى بمسحة ذاتية غنائية ، بحيث يشعر القارىء بالحنين مبثوثاً فى كثير من ثنايا النص . وتتضح السمة الذاتية فى بناء السرد الذى ينهض على زمن خاص ، كأننا نتحرك فى زمن واحد ، انهارت الفروق بين لحظاته ، فهى تتوالى لا على أساس منطقى علّى ، ولكن على أسس مرتبطة برؤ ية الذات لدلالة الحدث . أى أن الذات تعيش الحدث أو تشهده ، فيذّكرها بحدث آخر ، فتستدعيه لتضم حدثا إلى حدث ، وتربط بين معنى ومعنى آخر يعضده أو يلقى بالأضواء عليه . ولأن هذه الذات ليست محايدة بإزاء ما تسرده ، فهى لا تكتفى بالتأمل فحسب ، بل تتجاوزه إلى الرثاء أو السخرية ، وسندرس مقطتفين يتضح فيهما كيف يكشف الحنين إلى الوطن عن نفسه من خلال لغة السرد .

يصلنا حدث اعتداء البك القنصل على حربى ثم مصرعه على نحو يؤكد هذه المسحة الذاتية :

« ولكن ليت الأمور كما قال أبى وقفت عند هذا الحد ، وليت أمّى لم تحملّنى يومها الغداء إلى بيت حربى المجاور للحقول . أذكر ذلك اليوم الذى مضت عليه كل تلك السنين وكأنه بالأمس . أذكر أنه كان يوماً شتويا جميلاً دافىء الشمس ، كأنه الخريف الذى تخفّ فيه وقدة الشمس ، وتهب فيه النسمة الرائقة لا تحمل التراب والزوابع . وكان يوماً جميلاً لأن زرع العدس الذى تغطى سيقانه القصيرة الخضراء الحقول فى الطريق نمت أزهاره الصغيرة الصفراء بين عشية وضحاها فزينت الأرض كلها بتلك الدوائر الصغيرة بحراً ذهبياً يحرك النسيم موجاته برقة ، ويحمل رائحتها الغضة الهادئة التى ظللت عمرى كله أحبها واسترجعها بعد أن بعدت تلك الأيام .

ولماذا كان ذلك اليوم الجميل الرائق هو الذى حدث فيه كل شىء .

كان حربى قد تمنى على بنت والده أن تعد له فطيرة لبن بيديها ، فأعدتها وأرسلت معها لقمة غداء ، جلسنا نأكلها أنا وهو أمام بيته الملاصق للحقول بالقرب من ظل نخلة عالية . ووسط تلك السكينة رأينا على البعد عربة البك القنصل ، العربة (الفورد) الكبيرة الحمراء تتقدم ببطء على الطريق البعيد وهى تلمع فى الشمس ، يراها حربى مثلما أراها ولكنه يحنى رأسه على لقمته ولا يتكلم : فقط تحتقن البقعتان الحمراوان فى خديه ويغشى الحزن عينيه . ثم تطن العربة وتئز وهى تقترب من أول الحقول فينقبض قلبى حين أرى بابها يفتح وينزل منها حرس البك من الرجال الغرباء وبنادقهم فى أيديهم . ثم ينزل البك مرتدّياً بذلته الكاملة وطربوشه كالمعتاد ، فى يده عصاه ذات المقبض العاجى المطعم بالذهب يتقدم من الحقل الذى نجلس عنده يحفّ به حرسه . لا يمشى هو ورجاله على شريط الأرض المحاذى للقناة بل يخوضون بأقدامهم فى الزرع ويدوسون النبت والزهر . ويترك حربى غداءه ، ويقف طويلا وشامخاً وهو يقول : مرحباً يا خال . لا يرد البك عليه . يتقدم منى وأنا أقف بجوار حربى ويضع يده على رأسى يسألنى وهو يبتسم كيف حال أمك وأبيك ؟ اذهب وقل لها أن يعدا الشاى لى وللرجال . ولكنى لأول مرة أخاف منه ومن ابتسامته ومن أسنانه الصناعية وهى تبرق وسط وجهه الأسمر . أجرى مبتعداً وأقف إلى جوار حربى ، أكاد ألتصق به وأنا أسمعه يكرر مرة أخرى مرحبا يا خال ، شرفت بلدك وأرضك . وقبل أن يدرك حربى أو أدرك أنا أى شىء ، يكون البك قد مدّ يده فجأة بصفعة على خد حربى ارتج لها طربوشه وارتج لها جسده العجوز كله وهو يصيح بصوت مشروخ لم أسمعه منه من قبل « تعرف الأدب ياكلب ؟ » ولم تفلح يد البك الرخوة حتى فى أن تجعل رأس حربى تهتز ، غير أنى أحسست بجسمه كله يتوتر للأمام وكأنه سيندفع بهذا الجسم الفارع نحو البك فيطرحه أرضاً ولكنه فجأة أحنى رأسه وقد غاب الدم من وجهه كله ، وقال : حقك يا بك . أنا ابنك وخادمك . إن كنت قد أخطأت فمن حقك أن تؤدبنى اقتلنى إن شئت ، أما أنا فلن أغلط فى حق والدى » [ص ٥٣] .

ولن نقوم باقتباس المشهد بكامله برغم مركزيته فى تنظيم النص وتأسيس دلالاته ، بسبب ضيق الحيز . سنكتفى بهذا القدر الدال للإشارة إلى فكرتنا دون الإسراف فى التخليل . وكما هو واضح فإننا بإزاء لحظتين متعاقبتين متغايريتين فى آن . إحداهما تمهد للأخرى فيما تتضاد معها ، فنصبح على شفا الميلودراما . والسارد ينظر إلى الحادثة من بعيد ، كأن ذاكرته تدخل فى صراع مع الزمن . الذاكرة تريد تثبيت اللحظة وإفرادها بينها يفعل الزمن فعله الموضوعى فيها . ولذلك يصلنا الحدث كأنه قد ثبت خارج الزمن وأفرد ، وحمل بدلالات من البهاء المجاوز لوقائعيته . ومن ثم فإنه محاطٌ بإطار من المنمنمات التى تشارك فيها الطبيعة ، فتسخو بنفسها وتمنح المشهد رقته وعاطفيته ، فنغرق معه فى سياق من الألوان والروائح والأصوات . وهكذا ، نجد الطبيعة فى قمة عطائها كأنها فى عُرْس ، ومن ثم يتمهل السرد حتى ليكاد أن يصبح وصفاً محضاً ، وتتعاون الأوصاف المتتالية المنتمية إلى حقل دلالى بعينه ، مع المجازات ، مع صيغة ليت المثقلة بالحنين والبكاء ، المتصلة بالتعديد الجنائزى السائد فى الجنوب ، يتعاون هذا كله فى خلق أفق انتظار ، ما نلبث أن نلجه مع لكن الاستدراكية ،

حيث ندخل إلى فضاء وحشى متفارق مع العرس الطبيعى الذى بدىء به المشهد ، كأننا نغيّر فضاء بفضاء ، فبدلاً من فضاء يسوده الهدوء والشباب والطفولة ، نجد أنفسنا مع فضاء ضد ، حيث تقتحم قوة شريرة الحيّز ، وتحتازه لصالحها ، نافية الفرح والبهجة . وتشعرنا المفارقة بين الشاب والطفل الخائف من ناحية ، وبين العجوز بأسنانه الصناعية ويده الرخوة وأعرابه المدججين بالسلاح ، من ناحية أخرى ، بأن قوة الشر من البشاعة بحيث تستدعى صور الكوارث الطبيعية التى تدهس الزرع والزهور وتنتهك الآدمية

وهكذا لسنا فقط مع لغة مبطنة بالعاطفية المسرفة وحسب ، بل مع تنظيم للسرد وتنظيم لعناصره ينتج شعوراً « حاداً » بالميلودراما التى تشير إلى حنين يدخل فى صراع مع الرؤية الموضوعية . وإذا قرأنا خاتمة الرواية :

« أعرف الآن أن هناك كهرباء فى كل منازل قريتنا . أن أحداً لم يعد يشعل الكلوب وأعرف أن الطريق إلى الدير قد أصبح مرصوفاً ، وأن كثيراً من السياح الآن يذهبون لرؤية آثاره كما كان المقدس بشاى يتمنى .

ويبعث لى واحدٌ من أبناء عمومتى دائماً برسائل عاتبة . يسألنى لم أقفلنا البيت وتركناه مهجوراً ؟ يقول إن الحيطان تهدمت والجدران تشققت ولم يعد الترميم يصلح ، بل لابد وأن نبنى البيت من جديد .

ويقول لى إن من ليس له بيت يحاول أن يبنى بيتاً ، فكيف نترك نحن البيت يتقوض ؟ يلح علىّ أن أبنى البيت من جديد .

وحين أتلقى هذه الرسائل يرجع إلى ذاكرتى كل شىء مرة أخرى ، كما كان قبل ربع قرن . وأسأل نفسى إن كان ما زال هناكٌ طفلٌ يحمل الكعك إلى الدير فى علبة بيضاء من الكرتون ؟

وأسأل نفسى إن كانوا ما زالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلح المسكر الصغير النوى ؟

أسأل نفسى . . .

أسألها كثيراً . . » [ص ١٤٤] .

تأكد لنا أننا بإزاء رثاء لأيام جميلة غابرة . وهو أمرٌ تؤكده رمزية البيت الذى هجر وتهدم ، ويدعمه الحنين الذى ينضح به المعجم اللغوى ، والتكرار ، والتكثيف الشعرى ، والاستفهام . بل حتى طريقة الطباعة التى تقترب من قصيدة النثر .

لقد كانت البلدة (الوطن ؟) تحيا فى زمن خاص ممتد ، كأنها جزءٌ من سياق تاريخى سيّال ، عماده الاتصال والتدافع ، حتى حدث شىء مزق هذه الديمومة ، شىء يكاد يجاوز اللحم والعظم ، ويصل إلى للأعماق الموغلة المبثوثة فى الجسم والمحايثة لوجوده ، أهو إثم تاريخى اقترفه المكان ، وشارك فيه الماء والهواء والبشر ، أم هى طبيعة الزمن الذى يطوّح بكل شىء . إن النص مبطن بلهجة ممرورة راثية ، تفضحها النهاية ؛ نهاية النص التى تعنى نهاية كل شىء جميل ؛ فحربى وصفية والقنصل ووالد الراوية والمتنيح باخوم يموتون ، ويساق المقدس بشاى إلى حيث يساق من فقدوا عقولهم ، ويرحل الراوية إلى القاهرة ، وتتفرق الأسرة ، كل بنت مع زوجها فى بلد بعيد ، ومن ثم يُهجر البيت ويتهدم ، ويصبح الخراب سيد الموقف . كل شىء تغير إذن كما يقول السارد . وبإمكاننا أن ندرك نوع التغير من غناء السارد الشجى اللاعج ، فى نهاية الرواية :

« وأسأل نفسى إن كان ما زال هناك طفلٌ يحمل الكعك إلى الدير فى علبة بيضاء من الكرتون ؟

وأسأل نفسى إن كانوا ما زالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلح المسكر الصغير النوى ؟

أسأل نفسى . . .

أسألها كثيراً . . . »

لقد كتب بهاء طاهر فى روايته صراعاً أبعد ما يكون ـ فى ظاهره ـ عن علاقة المسلمين بالأقباط ، فلماذا ينهى النص

بهذه الغنائية عن هذه العلاقة التى لا تجابهنا فى روايته ؟ لسبب بسيط هو أن خلف صراع الحب والكره والحياة والموت هناك هلع الكاتب المنفى من وحش ، يحث الخطى نحو الوطن ، هو الفتنة الطائفية .

وحنين الكاتب إذن ليس خاصاً بالوطن، وإنما هو حنين مركبٌ ، لوطن ما وزمن ما ، زمن سابق كانت فيه الجذور واحدة والوطن واحداً . لكن الزمن انقلب ، فصرنا إلى زمن آخر ، تُمنح فيه أجمل الجميلات للعجوز العقيم ، فهو جدير بالمثل الشعبى الذى يتحدث عن النعجة السمينة التى يحوزها الكبش الفانى . ولذلك ، فإن انقلاب الزمن يعنى انقلاب السنين التى تأتى بالمصادفات : مصادفة انكسار الزجاج التى تشعل الحرب ؛ وسوء التفاهم الذى يجعل التقاء المحب بمحبوبه محالاً ويصبح الجمال وعاءً للموت ؛ والتعاسة جزءاً من نسيج الوجود ويتحول عرس الطبيعة إلى مقتلة ، ويأخذ الزواج إيقاع الجنازة ، ويصلب المسيح الذى عاش للألم ، ويتحول المبشر به والمكرز باسمه الى مجنون يهذى فى الطرقات . إنه إذن تغير مشوّه ردىء ، كتشوّه الأجنة فى البطون ، ومن ثم يلوذ الكاتب بحنين دامع إلى « الأيام الجميلة الغابرة » حيث الجذر الواحد ، والحلم الواحد ، والبراءة من الانقسامات ؛ وحيث الدين لله والوطن للجميع . ولهذا نفهم لماذا قام الكاتب بعكس الأسطورة . إن أسطورة إيزيس وأوزيريس تصوّر علاقة المرأة المحبة بالرجل المخصب ؛ أى علاقة مصر بنيلها ، أما هنا فإيزيس تهب العجوز العقيم طفلاً ، وتعدّه للقضاء على الخير ، فهل تبدّل الموقف حقاً ، هل تحولت إيزيس إلى أخرى نقيضة لإيزيس التى غناها التاريخ وبثّ فيها الحياة مراراً ، وهل أصبح أوزيريس كالنحلة العويلة التى لم تعد جذورها تمدها بالحياة ؟

إنها أيديولوجيا كتابة رجل ليبرالى ، يفرق من التغيير المشوّه ، ويرقب الوطن من منفى لم يختره ، فى وقت ملتبس ، فيكتب حنينه إليه ، لتنبئ الكتابة عن تناقض الأيديولوجيا مع نفسها .

التوظيف الأسطورى

فى تجربة القصة القصيرة

فى الإمارات العربية المتحدة

إبراهيم عبد الله غلوم

« كانت جميلة إلى درجة يخشى المرء أن يطيل النظر إليها ، لها تكوين جسد جبار كأنه تكوين إلهة أسطورية . . آسرة كما تأسر الفاضلة الإنسان المقموع . . كفها واسعة إلى درجة تثير المفاجأة ، ورأسها يشبه تكوين رأس حمامة ، بيد أن ملامح وجهها تحمل سمة الصخر . . »

ـــــــــــ النشيد

مجموعة(عشبة)

لسلمى مطر سيف

مقدمة :

تحاول هذه الدراسة الذهاب إلى تصنور أساس ، يشغل كثيراً من تجارب الحداثة فى القصة القصيرة ، ليس فى الإمارات العربية المتحدة فحسب وإنما فى مجتمعات الخليج والوطن العربى عامة ، وخاصة بين قصاصى المملكة العربية السعودية والبحرين . وخلاصة هذا التصور أن حداثية الشكل القصصى لم تعد تعتمد على مجرد التقنيات المستوحاة من معطيات الثورة فى العلوم والمعارف والتكنولوجيا كما حدث حين استفادت القصة القصيرة من كشوف علم النفس ، وخاصة فى مجال نظرية التحليل النفسى ، أو حين استفادت من تقنيات السينما والتصوير ، ونحو ذلك مما انعكس على الطبيعة البنائية للقالب القصصى الحديث ، سواء اتصلت بالسرد والزمن واللغة والصراع أو اتصلت بالشخصيات والأفكار والموضوعات والتفاصيل الواقعية منتقاة أو متخيلة .

حقا لقد استطاع التجريب فى القصة القصيرة والرواية أن يؤصل قواعد جديدة لعناصر المبنى القصصى ، وأن ينجز إمكانات هائلة لخيال القاص ، وخاصة على صعيد معالجة الزمن والسرد واللغة : بواسطة توظيف تيار الوعى وإيقاعات الأحلام والأبعاد التشكيلية ، والمقاطع السريالية ، والفانتازيا والكوابيس والتصوير والشعر والتمثيل إلخ . . لكن رغم ذلك فإن ما ينجزه في جميع هذه المستويات يثير كثيرا من مظاهر الاغتراب بين القصة والواقع تارة . . أو بين القصة والمصادر الجديدة التى يلجأ إليها القاص المعاصر كالسينما والتصوير والشعر والتمثيل والأحلام . . . إلخ .

وفى ظننا أن تلك المصادر ووسائط المعالجة الحديثة فى القصة القصيرة كفت عن أن تثير أشكالا جديدة تغنى خصوبة العالم القصصى . فهى باستثناء ما كشفته نظريات الفلسفة وعلم النفس لم تفجر طاقة قصصية جديدة بقدر ما ساعدت على تعميق صور التوظيف لتلك المصادر ، وأشكال المعالجة لها ، كما هو حادث مثلا فى تفجير استخدامات اللغة والتصوير .

لقد ظلت الطاقة القصصية الخالصة معزولة . لأن المصادر الجديدة التى يركب منها القاص المعاصر ذوقه وثقافته وخياله ، من سينما وتشكيل وتمثيل وتكنولوجيا إلخ . . . إنما هى مصادر مبتوتة الصلة بتلك الطاقة ، أو قل إنها مصادر غريبة عليها . إن الشعر الحديث مثلا لم يلجأ إلى مثل هذه المصادر فى ثورته الراهنة ، ومع ذلك فإن ما يحققه من تجديدات ، وما ينجزه من كشوفات مفجرة للطاقة الشعرية يشير إلى حقيقة أساسية ، وهى أن الحساسية الشعرية الجديدة لا تنبع إلا من الشعر ، إنها سلسلة متصلة لا تنقطع ما دامت لا تنجز تقنياتها إلا من تراكمات الطاقة الشعرية ذاتها .

ويشير ذلك إلى حقيقة أخرى تقابل ما ذكرنا ، وهى أن معظم ما تحققه القصة القصيرة المعاصرة من تطورات إنما تنجزه بواسطة التوغل فى تفجير طاقة القص . . وبوسائل ذات صلة عميقة بمثل هذه الطاقة ، كالقدرة الهائلة على كشف الواقع (الواقع يمثل مادة أساسية لطاقة القص) والقدرة الهائلة على توظيف التراث القصصى أو التاريخ أو الأساطير أو الخرافات إلخ . .

وتستقل هذه الدراسة بالفكرة السابقة ، ليس من أجل أحد المظاهر الجوهرية للتجريب فى القصة القصيرة فحسب ، وإنما من أجل تأكيد افتراض نظرى يتصل بمفهوم القصة القصيرة ، هو أن للتوظيف الأسطورى فى القصة حيوية متميزة تفوق جميع أساليب التوظيف الأخرى سواء اتصلت بالأشكال القصصية فى التراث أم اتصلت بأشكال المصادر التى أشرنا إليها .

ولو أننا حاولنا أن نحدد بشكل عام بعض الخطوط الرئيسية للتجليات القصصية الممكنة بواسطة الأسطورة فإننا سنراها فيما يلى :

أولا :

تعميق مكوّنات الخطاب الحكائى فى القصة القصيرة بعد أن تعرضت هذه المكونات للضمور والتباطؤ ، بل التلاشى وسط مشاغل القاص عادة بالتحليل السيكولوجى والذهنى ، والتوظيف السينمائى ، والتشكيل أو التقطيع السريالى ، ونحو ذلك من الإمكانات التى قللت من فرص إظهار الطاقة القصصية ، وعرَّضت زمن الفعل الدرامى للتوقف ، أو الحذف ، أو التقطع ، أو التداخل .

ثانيا :

تعميق دلالة الزمن فى القصة القصيرة ، وإخراجه من إسار المطابقة الفيزيائية بأبعادها المعروفة (ماض ، حاضر ، مستقبل) وذلك لمواءمة نزعة الخروج عن العالم الواقعى ، وهى النزعة التى سيحرص عليها التوظيف الأسطورى المعاصر فى القصة القصيرة . وربما بلغت قوة توظيف الزمن الميثولوجى درجة عالية من الكثافة عند بعض القصاصين ، كالقاص البحرينى أمين صالح ، لدرجة أنها ستتحول إلى مكوِّن جوهرى للمبنى القصصى ، خاصة فى حالات إلغاء نظام الأحداث المتسلسلة وصور تفاعلها فى عقدة أو حبكة ، وتألفها بدلا من ذلك فى شكل لغة سردية مكثفة لها زمنها الخاص الذى لا يطابق الزمن الفيزيقى بحال من الأحوال .

ثالثا :

إقامة نوع من التشابك المعقد بين مركبين لا يقود تشابكهما إلا إلى تفجير الطاقة القصصية ، وهما الواقع والأسطورة . فكلما عمل القاص على إسقاط أحد المركبين خلال الآخر تدفقت عناصر الخيال القصصى ، وارتفعت درجة الحساسية التعبيرية للقصة وبلغت مرحلة الرمز والتجريد . ومن ثم تحررت القصة من سلطة « الواقعى » الخالص أو « الرومانسى » الخالص ، أو « الأسطورى » الخالص ، أو « الذهنى » الخالص ، أو « الفانتازى » الخالص .

وتشكل هذه التجليات مع ما تتفرع إليه مما يمكن أن ينتظم فى سياق التوظيف الأسطورى ، خصوصية للإبداع فى القصة القصيرة كما تساعد على إقامة نماذج بنيوية موصولة بتحديد الأنساق الاجتماعية المؤسسة للتجربة القصصية فى مجتمعات الخليج العربى[1] .

ويهمنا فى هذه الدراسة النظر إلى عموم التجربة القصصية فى الخليج ، ليس من خلال استعراض جميع نماذجها وتجاربها ، عرضا تاريخيا ، أو وصف اتجاهاتها وملامحها وأساليبها ، وإنما من خلال الارتهان بالروح أو الظرف العام الباعث نحو التوجه إلى مستويات التوظيف الأسطورى . وهذا يعنى أنه ليس من الضرورة فى بحث خصوصية التوظيف الأسطورى أن توضع كل التجارب القصصية فى رقعة هذا البحث . كما أنه ليس من الضرورة أن تكون جميع القصص القصيرة ذات الصلة بالتوظيف الأسطورى موطنا للتحليل لكى تكون المقدمة النظرية صحيحة ومكتملة .

إننا نرى فيما نفترضه مجرد محاولة فى إثبات خصوصية العلاقة بين شكل القصة القصيرة وتوظيف عناصر الميثولوجيا ، ليس باعتبارها بعداً أو وسيلة ، أو وسيطا ، وإنما باعتبارها مفجرا للطاقة الدرامية المتفتحة والخيال القصصى المتحرر . ولا نزعم أن هناك حدوداً نهائية لمثل هذا الإثبات . بل إننا نعتقد أن الأجوبة الشافية لا تحسمها الهواجس النظرية مهما كانت واضحة ورصينة . إنها رهينة التجربة ، لا ينجزها أحد بعمق كما ينجزها أصحاب الممارسة فى إبداع القصة القصيرة .

من أجل ذلك سنستقل بدراسة خصوصية التوظيف الأسطورى فى تجربة القصة القصيرة فى الإمارات العربية . وحيث إن هذه الظاهرة حديثة العهد فى عمر التجربة ، فإن من الطبيعى ألا تتجاوز العدد القليل من القصص . بل إنها لن تتجاوز ـ من حيث التجذر ـ تجربة الكاتبة القصصية « سلمى مطر سيف » فى مجموعتها (عشبة) التى صدرت عام ١٩٨٨ ، على الرغم من أن التوظيف الأسطورى قد اجتذب خيال عدد غير قليل من كتاب القصة القصيرة فى الخليج العربى ، كأمين صالح ، وعبد الله خليفة ، ومحمد عبد الملك فى البحرين . ومحمد علوان وعبد العزيز المشرى ، وحسن النعمى ، وجار الله الحميد ، وغيرهم فى المملكة العربية السعودية ، وأحمد الزبيدى فى عمان .

وينطلق اختيار هذه الدراسة مجموعة (عشبة) القصصية لتكون موطنا لتحليل ملاحظاتنا النظرية حول خصوصية العلاقة بين القصة والأسطورة لأسباب عدّة نوضحها فيما يلى :

أولا : انغمار هذه المجموعة بأجواء الأسطورة ، على نحو يثير الانتباه ، ويحرك الاستبصار النقدى نحو إطلاق الكثير من الأسئلة الخاصة بما نذهب إليه حول تجليات الأسطورة فى القص المعاصر .

ثانيا : استمرار التوظيف الأسطورى لدى سلمى مطر طوال قصص المجموعة ودون انقطاع يذكر ؛ الأمر الذى يقود إلى افتراض الكثير من الأفكار الخصبة الكامنة وراء تجوهر الأسطورة . وبغض النظر عما إذا كانت الكاتبة واعية بهذا الاستمرار والارتهان بما هو أسطورى ، أو ما إذا كانت غير واعية بذلك، فإن من الضرورى بحث ظاهرة مستقلة ، ومكثفة على هذا النموذج فى تجربة القصة القصيرة فى الإمارات العربية .

ثالثا : لا يحتفى كتاب القصة القصيرة فى الإمارات بالحساسية القصصية الخالصة ، المركبة من التوظيف الأسطورى ،

بل إنهم يمرون عليها مرورا عابرا على خلاف ما صنعته كاتبة (عشبة) . ولا نرى فى هذا المرور العابر ما يعيب تجربتهم على وجه الإطلاق ما داموا لا يختلفون عن سلمى مطر سيف فى بحثهم الدائب عن موارد لخلق تلك الحساسية القصصية المغايرة . وإن كانت حالة العبور المتسارع بتلك الظاهرة تشير إلى عدم استقرار تجربة بعض كتاب القصة القصيرة ، كما عبرت عن ذلك ، وبقوة ، أول مجموعة قصصية تصدر فى الإمارات العربية ، وهى مجموعة (الخشبة) لعبد الله صقر أحمد . وخاصة حين دقت قصصها على موضوعة التمرد انطلاقا من ضمير يتذبذب باستمرار بين الذاتى ، والموضوعى ، والواقعى ، والخيالى المختزل ، والذهنى الغامض .

وقد يثير احتفاء إحدى كاتبات القصة القصيرة فى الإمارات العربية بتجليات التوظيف الأسطورى مواقف مضادة من سوء الفهم ، خاصة مع موجة النظر الضيق الذى يرى فى عدم التطابق بين العالم القصصى والواقع شكلا لتراجع الفكر ، أو تخلفه ، أو هروبه ، أو انفلاته وعدم انتمائه ؛ الأمر الذى يستدعى إقامة نظر نقدى مغاير ، ينحاز أولا وأخيرا لخصوصية الطاقة القصصية فى تجلياتها ، وتمذجاتها ، واتجاهات صيغها ، وإسقاطاتها المتبادلة ، سواء بين مركبى الأسطورة والواقع ، أو بين مختلف التركيبات الفنية التى يقتضيها القصّ المعاصر .

رابعا : تصب مشاغل كاتبة (عشبة) فى واحد من أكثر اتجاهات القصة الحداثية حيوية . أعنى الاتجاه بالقصة القصيرة نحو أن تكون صيغة لمركب متكامل يجمع بين عالمى الأسطورة والواقع . وهو اتجاه ضربت فى أرضيته طلائع القصة العربية منذ نجيب محفوظ ، مرورا بيوسف إدريس وجمال الغيطانى ، وصنع الله إبراهيم ، ومجيد طوبيا ، ويحيى الطاهر عبد الله وزكريا تامر ، وتامر تامر ، ومحمد خضير ، والطيب صالح وحنا مينا ، وعبد الرحمن منيف ومحمد علوان ، وأحمد الزبيدى ، وأمين صالح وغيرهم . بل إنه اتجاه ضربت فيه تجارب عالمية بعمق وخاصة فى آداب العالم الثالث ولدى جابريل غارسيا ماركيز ، وجورج أمادو وغيرهما .

من هنا كانت أهمية النظر إلى الكيفية المركبة بين الواقعى والخيالى الأسطورى لدى تجربة قصصية موصولة بالتجارب السابقة تأثرا وتفاعلا وهى تجربة سلمى مطر سيف .

تجليات الأسطورة

مدخل

ملامح التوظيف الأسطورى فى التجربة العامة

أشرنا فيما مضى إلى أن التجربة القصصية فى الإمارات العربية قد مرت مرورا سريعا مع التوظيف الأسطورى . وفى مدخلنا لبحث تجليات الميثولوجيا نرى ضرورة تحديد حجم التجربة ، ليس من واقع المحافظة على السياق التاريخى لهذه الظاهرة فحسب ، وإنما من واقع تأكيد أمرين :

الأول : حيوية مشاهد الميثولوجيا ، وتميز نماذجها ومفرداتها فى تجربة الكتاب الذين لجأوا إلى توظيفها فى القصة القصيرة كما سنرى .

الثانى : الطاقة القصصية المغايرة التى ستبعث بها كاتبة (عشبة) فى التجربة القصصية المعاصرة فى الإمارات العربية .

تبدأ أولى تجارب القصة القصيرة فى الاتجاه نحو التوظيف الأسطورى منذ قصتين قصيرتين لعبد الله صقر أحمد نشرهما فى مجموعته القصصية (الخشبة) ، الأولى بعنوان (لحظة التفاوت الزمنى . . حينما تكون الأشياء المعتادة أسطورة) ، والثانية بعنوان (الزوبعة) . فى الأولى يتضمن العنوان إشارة « واعية » إلى مصطلح الأسطورة ، لكن دون أن تذهب المعالجة إلى أكثر من أن الكاتب حاول اختراق جلدة الواقع بواسطة تكثيف

رؤى البطل ، وتصعيد أزمة الفقد والحريق الذى جعل منه كائنا فى قلب مشهد خيالى دامٍ ، يطفح بالتمرد .

ورغم جدية هذه المحاولة فإننا نعاين فيها كيف تتضاءل فرص الانعتاق الكلى من الواقع ومن ذات الكاتب فى آن . إما بواسطة تفكيك المشهد الواقعى إلى لقطات سريعة ، وتغريبه بأسلوب السينما التسجيلية أو بواسطة الانتفاضات الذهنية الحادة التى يرددها الكاتب بضميره المباشر فى أكثر من فقرة فى سياق السرد القصصى ، كأن يقول فى سياق صوت داخلى واصفا التفاوت بين الأشياء المعتادة والأسطورة : « التفاوت بين آن وآخر أصبح مرعبا . مفزعا . مجرد الإحساس به يخلق لدى المرء شعورا بالغثيان والتقيؤ . أو من زاوية أخرى غاية فى الحدة ، يخلف فى نفسه الشعور بالرهبة المستوحاة من كينونة واقع يعمه الارتجال ، أو العقلية المهتزة كل أركانها . . »[٢] .

وتختلف القصة الثانية (الزوبعة) عن الأولى ، فى أن الكاتب لجأ فيها إلى أسلوب الإسقاط . بأن أخرج من بعض الرموز الميثولوجية فى الواقع المحلى (أم رووى . . المرأة المسنة الشمطاء التى يخوف بها الأهالى أطفالهم) . امرأة أخرى تقوم بممارسة العقاب على طفلة بريئة ، لم تفعل شيئا سوى تقديم فتات الخبز للنمل . ولكن تتفق هذه القصة مع سابقتها فى تداخل السرد القصصى وتشابك أصواته الداخلية ، وامتزاجه مع التعليقات الذهنية المباشرة التى تنقطع خلالها طاقة القص ، وتتلاشى .

وهناك محاولات أخرى أقل جرأة مما جاء فى قصص عبد الله صقر . منها قصة (عاشق الجدار القديم) لعلى عبد العزيز الشرهان ؛ فقد لجأ الكاتب إلى مزج الواقع بالرمز وحول إحدى مفردات الواقع إلى « وحش » يبعث بطاقة الفعل الدرامى للقصة حقا ، ولكن فى مقابل ذلك تعجز اللغة القصصية عن التواؤم مع هذا الفعل ، بسبب سيطرة أسلوب السجل التاريخى / السردى عليها [٣] .

ومن القصص ذات الصلة بتوظيف الميثولوجيا قصة (هطيل والعفرى) لمحمد حسن الحربى المنشورة فى مجموعته الأولى (الخروج على وشم القبيلة) ، وقصة (حكاية عربية) المنشورة فى مجموعته الثانية (حكايات قبيلة ماتت) . ففى هاتين القصتين ينهج الكاتب تشكيلا قصصيا يعتمد إعادة صياغة الواقع حول بعض الشخصيات ذات البعد الشعبى (هطيل + العفرى + صالح العربيد + شليويخ) مع إضفاء لمسات من الإسقاط الدلالى ، وإسباغ المبالغة ، والروح الملحمية على طبيعة الفعل القصصى ، كما هو الحال فى قدرة شليويخ وحده على مواجهة مجموعة كبيرة من الفرسان بسيفه وسرعة ضرباته ، حتى مزقهم جميعا .

بيد أن قصتى محمد حسن الحربى لم تتجاوزا حدودا أبعد من مغزى الحكاية أو إسقاط الفعل على الواقع . ذلك أن طبيعة استخدام الحربى للزمن ، بمفهومه التاريخى ، وللسرد بمفهومه المرتبط بلغة الوصف ، وضمير الغائب ، وزمن الماضى ، كل ذلك قلل من إمكانات بعث الميثولوجيا ، وسد الطريق أمام تسللاتها الطقسية نحو نظام تسلسل الحدث . ومن هنا فقد خلت القصتان من التجريد أو التركيب ، أو الترميز ، أو خلق التحولات ، وتعميق الرؤية ، ونحو ذلك من الصفات التى تلازم عملية التمازج بين العناصر الأسطورية والقص المعاصر[٤] .

ويقترب القاص عبد الحميد أحمد من أجواء الأسطورة ، وبقدر أكبر مما صنع الحربى أو الشرهان أو عبد الله صقر . ففى مجموعته الأولى (السباحة فى عينى خليج يتوحش) نجد قصة واحدة ذات صلة وثيقة بمنهج التوظيف الأسطورى ، وهى قصة (قالت النخلة للبحر) . ذلك أن الكاتب يستدعى المعتقد الشعبى حول النخلة : الاعتقاد بأن النخلة تتكلم ، ويشكل منه الفعل الدرامى للقصة . ثم يقيم حوارا بينها وبين البحر (وهو الرمز الميثولوجى المقابل الذى استنطقته المعتقدات الشعبية فى الخليج بواسطة الأرواح والكائنات الخرافية) . وخلال ذلك تكون فى مرأى من تسرب الصور الميثولوجية حول النخلة والبحر وسلمى وسالم . وتشبه ذاكرة القاص هذه الصور ، مستغلة إياها بوصفها طاقة قصصية تربط بين الواقع (سلمى وسالم) وفعل الرمز / الأسطورة (النخلة والبحر) . وقد اكتسى أسلوب التمازج صبغة التقابل المنظم بين الواقعين

لدرجة تصل إلى مستوى التنميط ، وخاصة حين انتهى الكاتب بالفعلين نحو مصير واحد ؛ وذلك عندما نقل صور الاضطهاد والقهر إلى النخلة ؛ فسقطت هامدة مثلما سقط سالم وسقطت سلمى(٥) .

وتتكرر إشارات عبد الحميد أحمد للنخلة بمستواها الرمزى النابع من وجودها الميثولوجى فى الذاكرة . لكن يظل انتشار هذه الإشارات ، وخاصة فى المجموعة الأولى ، لا يتجاوز حدود اللغة التعبيرية التى يستخدمها لتعميق أحداث غير مرتبطة عضويا بالميثولوجيا الدائرة حول النخلة أو البحر . لكنه حين يكتب قصة (البيدار) المنشورة فى مجموعته الثانية يصبح أكثر نضجا ؛ فقد استطاع فى هذه القصة أن يقيم علاقة ميثولوجية غامضة بين « مريش » و « النخيل » التى يعمل على تلقيحها وتأبيرها فى كل موسم .

لقد صور الكاتب « مريش » من خلال مفارقة اجتماعية مؤسية . فهو ـ من جهة ـ يرسم تلك الشخصية بتفاصيل واقعية تكشف عن بؤسه ، وفقره ، ومعاناته من وراء الحاجة الملحة لأوراق رسمية يثبت بها هويته . لقد عاش ثلاثين سنة فى الإمارات ولكنه غير قادر على العمل ، لعدم حصوله على جواز سفر ، ويقرر العودة إلى « الباطنة » فى عمان ، لكن يمنع من ذلك بسبب الهوية . وهكذا يموت مفردا فى خيمة دون أن يرى أهله .

ومن جهة أخرى نجد صورة « مريش » راسخة الجذور فى ذاكرة الناس فكل ؛ البيوت تعرف حكايته ، لأنه يدخلها ليؤبر نخيلها ، متسلقا إلى قممها أمام الأطفال . وعلى هذا النحو فالجميع ينغمر بفعله ، ومظهره الرث ، يحملون أسئلته فى أعماقهم . . لماذا لا يتزوج ؟ لماذا لا يعمل ؟ . . لماذا لا يذهب إلى أهله فى عمان ؟ . . إلخ .ولاشك أن المفارقة فى هذه القصة تنشب خطوطها من صورة اغتراب « مريش » فى مجتمع عاش فيه متجذرا مع النخيل وصورة اندماجه المتصل بذاكرة الناس وبالنخيل والبيوت وأسئلة الأطفال .

ويكشف هذا التقابل الكثير من الجوانب المتصلة بمبنى قصة (البيدار) وباتجاه الرؤية فيها . وأهم مظهر لعلاقة التقابل السابقة نجده قائما فى تقطيع الكاتب لنظام الحدث ، وتقسيمه على مستوى الزمن بحيث جعله يتعرج بين مقطع يتصل بمقاومة الناس لرائحة الموت المنتشرة فى خيمة « مريش » ، وأسئلتهم الحميمة عن مصيره ، ومقطع آخر يتصل بحياة « مريش » ومقاومته للفقر والاغتراب . ويستمر هذا التنقل على مستوى الزمن والسرد لدرجة أنه يتجاوز عامين فى زمن الفعل القصصى . حتى يأتى المقطع الأخير ، فتتحول فيه سيرة « مريش » إلى حكاية تجرى على جميع الألسنة تداولا ورواية . وهذا تحول حيوى فى بنية القصة ؛ فهو ـ من جهة ـ يعمق دلالة المفارقة لأنه يظهر تجذر هوية « مريش » فى الأرض والذاكرة الشعبية . ومن جهة أخرى يظهر سطوة القانون الذى حال بين « مريش » وأحلامه فى زراعة الباطنة . ولا يقف هذا التحول عند حد هذا التأثير على معنى القصة ورؤيتها . بل إنه ، وعلى مستوى الطاقة الدرامية ، يضفى حول شخصية « مريش » قسمات أسطورية مدهشة ، ومثيرة لأسئلة متصلة ، تنغمر بها القصة حتى الخاتمة .(٦) .

ولا تقل تجربة مريم جمعة فرج عن التجارب السابقة فى محاولاتها الرامية إلى بعث الطاقة الدرامية من الميثولوجيا . بل إنها تكاد تكون أكثر كاتبات القصة فى الإمارات انجذابا نحو توظيف هذه الطاقة بعد سلمى مطر سيف .

ويعتمد أسلوب هذه الكاتبة على نفس منهج عبد الحميد أحمد الذى زاوج الواقع بالميثولوجيا وصولا إلى كشف جلدة الواقع ، ونقد ما ترسف به من قوانين ومثل ظلت تنتكس بالأحلام والرؤى والتطلعات على مدى زمن طويل لم تنقطع فيه شخصيات الواقع عن دفع نفسها بمبررات الميثولوجيا (يمكن ملاحظة أن أبطال قصص هذه الكاتبة يواجهون عزلة حتمية دائمة بسبب تقدم العمر) . ويتفق هذا التوجه مع قصتى عبد الحميد أحمد فى الانتهاء إلى أسئلة مباشرة تستهدف ضرب الواقع وإيقاظ هدأته . ففى قصتى (ضوء) و (ثقوب) يتكرر سؤال واحد : متى الشئون . . . ؟

ويمثل هذا السؤال يواجه « عبد الله » و « بدرية » عزلة الواقع عن حياتها ، تماما مثلما فعل عبد الحميد أحمد فى قصته (البيدار) حين أثار المفارقة الاجتماعية المؤلمة بين تحول

« مريش » إلى حكاية مرتبطة بميثولوجيا الحياة ، فى مقابل تنكر الواقع له ، باستلاب هويته وانتمائه إلى الوطن .

بيد أن مريم جمعة فرج تذهب بعيدا عن عبد الحميد أحمد حين تجعل بعض أبطالها رجالا ونساءً يعايشون البؤس الاجتماعى معايشة تاريخية غير منقطعة ، بمعنى أن شخصياتها تتميز بذاكرة لا تسترجع من زمن الميثولوجيا إلا ما يشكل امتدادا لأوجاعها ، أو يثير وقودا لما ترتهن به من عزلة محرقة ومصير مظلم . ففى قصة « شنق » نرى محاولة يتسم ظاهرها بكثير من التعقيد ، والكثافة القصصية الموغلة فى الاقتضاب . كما يجلل هذه الكثافة ضعف ظاهر فى الأدوات التعبيرية على مستوى اللغة ، والتصوير . ومع ذلك فإن الكاتبة تغلف بهذه الكثافة محاولة جادة ، ومتميزة فى توظيف الميثولوجيا . فقد دمجت بين مملكة الجن الأسطورية ، ومملكة الواقع التى انعدمت فيها المساواة والحرية ، وجعلت لحمة الاتصال والتمازج متمثلة فى غائب افتقدوه بعد أن شنق ، فتوسل أهله وأتباعه بمملكة الجن ؛ فوجدوا فيها غائبا آخر وهو أبو ذر « الغفارى » الذى يطارده الخليفة مشهرا عليه سيفه .

وفى قصة (ثقوب) تخلق الكاتبة بواسطة بعض رموز الميثولوجيا مصيرا مظلما لأب « عبد الله » يذكرنا بأبطال الحكايات الشعبية . فهى تدفع هذا الأب إلى مصيره دفعا حتميا ؛ إذ تقرر له منذ البداية الدوران بين ثلاثة رموز تربطه بالحياة ، وهى : النخلة والمطر والناس ، وتتمثل سيرة حياته فى علاقته بها . ولكى تجسد الكاتبة هذا المعنى بدأت القصة ـ كما تبدأ الميثولوجيا ـ بالنبوءة الموحية بأن سقوط أحد الثلاثة نبوءة بسقوطه الحتمى :

« تظهر الحياة لعبد الله من خلال ثقوب . فى الثقب الأول نخلة ، فى الثقب الثانى ناس ، وفى الثقب الثالث مطر . . »[٧] .

وتمضى القصة بعد ذلك على نحو سابقتها فى تكثيف نظام الأحداث والاقتضاب بها إلى حد الإبهام . وندرك مع تقدم صيغة السرد ـ موزعا على أكثر من زمن ، وأكثر من موقف ـ أن النخلة قد أصبحت عجوزا شمطاء بعد أن انقطع عنها المطر ، وأصبحت نخرة سوداء تلف عروقها قطع الطين اليابسة . ثم تسقط هذه النخلة وسط يقين الجميع بأنها مثل البشر تتنفس من رأسها . وحينئذ يبدأ الجميع فى السؤال عن المطر ، وبتهجد المسجد بالأدعية والصلاة ، فتمتلىء الدنيا بالمطر ، ويقول الأب إن الدنيا مضت بكل شىء ، ويقرر بناء نصف الفناء ، ولكن نزول المطر يفجر فى داخله نداء عميقا نحو النخيل ، فصار يبحث عنها كالمجنون . أما الناس فقد أعلنوا قطيعتهم أيضا حين رددوا :

« أبوك مجنون . . » .

وتستمر الكاتبة فى انتزاع الطاقة القصصية من الاتجاه نفسه مع تنويع الرموز الميثولوجية فى قصة (صالح المبارك) ، حيث نجد نموذجا ميثولوجيا لشخصية العادل الذى سيقترن ظهوره بإعادة الخير والعدل إلى الدنيا . فالبطل يحلم بالأولاد وسط معاناته بالوحدة والمرض الخبيث ، ويتنبأ له أحد الدراويش ـ وسط الإحساس بشرور الدنيا ـ بمولد الابن الصالح ليرفع الألم عن الناس . يرتبط الحلم بالنبوءة فيمضى البطل منتظرا تحقق نبوءة الدرويش ، لكنه يواجه زوجته « حمامة بنت عيذ » تردد على مسمعه نبوءة أخرى :

« لا يولد فى هذا الزمن صالحون . . . » .

ومن هنا يطول به الانتظار الموقع بالمفارقة وآلام المرض إلى أن يموت معزولا لا يجد من يصلى عليه .

ويمكن لنا بعد عرض المحاولات القصصية السابقة وتحليلها أن نحدد أهم ملامح توظيف الأسطورة على النحو التالى :

يرتبط التوظيف الأسطورى فى قصص عبد الله صقر أحمد ، وعبد الحميد أحمد ومريم جمعة فرج بأهم القصص القصيرة المنشورة فى مجموعاتهم القصصية وأكثرها نضجا ، وخاصة من ناحية استيعابها للطاقة الدرامية فى القص ، وانغمارها بكثافة تعبيرية لا تصدر من مجرد تحميل المفردات صورا ودلالات وإنما تصدر من عمق التركيب فى المبنى القصصى .

وهو ما يمكن ملاحظته بقوة فى قصص : (الزوبعة)، (قالت النخلة للبحر)، (لبيدار)، (شنق ثقوب)، (صالح المبارك).

- ينزع التوظيف الأسطورى فى القصص السابقة إلى أسلوب الإسقاط غالبا . إنه يتجه من الأسطورة إلى الواقع ، دون أن يبلغ مرحلة التجريد . وهذا يشير إلى حقيقة هامة وهى أن من استوقفنا من الكتاب حتى الآن لا يزال مشدودا إلى الواقع مصدراً للطاقة القصصية أكثر من انشداده للأسطورة .

إن الأسطورة فى المحاولات السابقة لم تحرر العالم القصصى من مطابقة الواقع الكلى . فجميع من أشرنا إليهم ينظر إلى التفاصيل المكونة لمركب الواقع بأهمية أولية تفوق أهمية النظر إلى صور الميثولوجيا ومفرداتها . وكأن أجواء الأسطورة مجرد نزوع ذاتى لدى الكاتب يتخذه وسيلة لتعميق مجرى القص . ولعل هذا يفسر سطوة منهج نقد الواقع (الواقعية النقدية) فى جميع القصص التى عرضنا لها .

- حققت القصص السابقة إشباعا ظاهرا لخواص السرد ، والتصوير ، ولاستخدامات الزمن ، والضمائر ؛ فحفلت بتنوع نسبى فى تجسيد مثل هذه العناصر ، وخاصة عند مريم جمعة فرج ، وعبد الله صقر ، رغم ما يعانيه كل منهما فى كثير من الأحيان من أوجه القصور ، أو العجز فى إخراج الصور الذهنية الشعرية بواسطة لغة لا يعتريها الاضطراب والقلق .

تجليات الأسطورة

فى تجربة سلمى مطر سيف

بعد تحليلنا واستخلاصنا السابقين لأهم ملامح توظيف الأسطورة فى تجربة القصة القصيرة فى الإمارات العربية ننتقل إلى تحليل نموذج مغاير ، لم ينشغل - أساسا - بشىء مثلما انشغل بتعبئة أجواء الأسطورة . وهو نموذج تجربة الكاتبة سلمى مطر سيف فى مجموعتها القصصية (عشبة) . وانطلاقا مما سبق الإشارة إليه فى مقدمة الدراسة ، فإننا سنبحث فى توظيف الأسطورة عند هذه الكاتبة من خلال ثلاثة تجليات أساسية ، نرى أنها بمثابة الطاقة القصصية الشاملة التى تتشكل الأسطورة من خلالها مصدرا لخصوصية الإبداع فى القصة القصيرة . ويمكن لنا أن نحدد هذه التجليات فيما يلى :

التجلى الأول : طاقة القص لا تتوقف .

التجلى الثانى : زمن القص لا يطابق .

التجلى الثالث : التشابك والإسقاط العكسى

وقبل تحليل هذه التجليات الثلاثة فى قصص سلمى مطر سيف لابد لنا من كشف بعض الملاحظات العامة التى لا تتناول نصا قصصيا محددا ، بقدر ما تتناول التوجه العام فى مجموعة الكاتبة ، وخاصة فيما يتصل بتشكيل الرؤية الإبداعية/ الإنسانية لديها . و برغم أن ما سنأتى عليه من إشارات حول هذا التشكيل يصب فى سياق تجليات الأسطورة ، فإننا نرى العناصر الأسطورية فى تجربة هذه الكاتبة تتوزع - بسبب شدة التحامها بنظام القص - بين مجريين :

الأول : مجرى عام يمكن ملاحظته أو تحليله فى جميع قصص المجموعة دون استثناء ، لدرجة يمكن معها افتراض أن قصص (عشبة يخترقها خط مشترك لا يغادرها ، أو ينفصل عن أجوائها .

الثانى : مجرى خاص يمكن ملاحظته وتحليله فى كل قصة من قصص المجموعة بصورة مستقلة . وفى هذه الحالة يمكن بحث العناصر الأسطورية وفق التجليات الثلاثة التى أشرنا إليها سابقا . والتى سنكتشف خلالها درجة فاعلية تلك العناصر فى تشكيل العالم القصصى عند الكاتبة .

ومن هنا كان لابد من التوقف مع إشارات الأسطورة فى المجرى الذى تدأب تجربة الكاتبة على تفجيره قصصيا من منابع الميثولوجيا ، وهو مجرى المرأة . ذلك أن جميع قصص مجموعة (عشبة) تدق على وجود شخصية المرأة ليس بحسبانها جنسا مقابلا للرجل كما قد يتوهم ، وإنما بحسبانها شخصية أسطورية ترث نموذجها الإنسانى من الميثولوجيا القديمة ، بما ترمز إليه من جمال ، أو فداء أو بذل ، أو أمومة ، أو عاطفة ، أو خلق ، أو ميلاد ، أو غريزة ، أو ثأر ، إلخ . . وذلك بما صاغته الأساطير الأولى .

ويجد هذا النموذج الموروث (المرأة) الذى ستوظفه سلمى مطر سيف باستقلال خاص أرضية خصبة فى الميثولوجيا . فقد لعبت المرأة دورا جوهريا فى الحياة الاجتماعية والاقتصادية منذ التحولات الأولى فى التاريخ الإنسانى . وتكشف الدراسات فى الميثولوجيا والأساطير حجمْ الصورة التى رسمها الوعى الجماعى للمرأة وخاصة فى العصر الباليوليتى . كما أن هذه الصورة تلعب دورها المهم فى تحديد التصورات الدينية والغيبية والأسطورية

الأولى ، حيث « كانت المرأة بالنسبة لإنسان العصر الباليوليتي موضع حب ورغبة ، وموضع خوف ورهبة في آن معا . فمن جسدها تنشأ حياة جديدة . ومن صدرها ينبع حليب الحياة ، ودورتها الشهرية المنتظمة في ثمانية أو تسعة وعشرين يوما تتبع دورة القمر ، وخصبها وما تفيض به على أطفالها هو خصب الطبيعة التي تهب العشب معاشا لقطفان الصيد وثمار الشجر غذاء للبشر . وعندما تعلم الإنسان الزراعة ، وجد في الأرض صنوا للمرأة . . لقد كانت المرأة سرا أصغر مرتبطا بسر أكبر ؛ سر كامن خلف كل التبديات في الطبيعة والأكوان[٨] .

ولكن حين بزغ عصر الكتابة ، وظهرت المدن بتنظيماتها المختلفة تحولت تلك الصورة عبر انتقال السلطة إلى الرجل . ونشأ نظام مركزي على أنقاض النظام الزراعي . وهنا ظهر الآلهة الذكور ، وانحلت مكانة الأم الكبرى ، لكنها بقيت في ضمير الجماعة .

وتحفل أساطير الأمم بأسماء الآلهة الأناث . ففي سومر « إنانا » إلهة الطبيعة والخصب . وفي بابل « ننخرساج » (الأم) و « عشتار » المقابلة لأنانا . وفي مصر « نوت » و « إيزيس » و « هاتور » . وفي اليونان « ديمتر » و « جيا » و « رحيا » و « أرتميس » و « أفروديت » . وفي الجزيرة العربية « اللات » و « العزى » و « مناة » ، إلى آخر هذه الأسماء التي لا يتسع المقام لعرضها بالتفصيل .

وليس الإرث الأسطوري الذي ترمز إليه المرأة عند كاتبة (عشبة) هو الذي يجيز لنا النظر إلى بطلاتها من النساء على أنهن ينحدرن من عالم أسطوري ، وإنما طبيعة التحول الذي سيطلق الأسطورة من عقال الواقع ، وسيجعل من أي بطلة في قصص المجموعة تنعتق تدريجيا من الزمن بمفهومه الفيزيائي ، ومن التفاصيل بمفهومها اليومي المبتذل ، لتتسرب منها مجللة بالتجريد والكثافة والرمز .

إن المرأة في قصص سلمى مطر مفردة ميثولوجية مغرقة في الدلالة متوغلة في الرمز ، ولا يمكن لنا أن ننظر إليها (كمفردة) واقعية . بل إن تعامل أي نظر نقدي معها على مثل هذا النحو لن يقود إلا إلى تحليل تلك المفردة في سياق اجتماعي متبسط .

ووضعها من ثم في دائرة ضيقة مغلقة . ولعل مما يؤكد لنا ذلك أن الكاتبة لم تقذف ببطلاتها لمواجهة واقع اجتماعي محدد ، ولم تجعل منهن مطاردات بقوى مسيطرة من الرجل ، أو من قوانين المجتمع ، كما هو الحال في قصص مريم جمعة فرج ، وأمينة بوشهاب وغيرهما من كاتبات وكتاب القصة القصيرة في الإمارات . بل إن كاتبة (عشبة) تشكل هواجس مستقلة لبطلاتها ، وتحولهن إلى رموز مكثفة ، وأفعال ودلالات تشتبك في نهاية الأمر مع الآخر ، أو مع الشخصية الأخرى التي تنظر من الواقع شاخصة ببصرها لهذا التحول الأسطوري في نماذج المرأة .

لقد تمكنت الكاتبة من تجريد بطلاتها ، وعزلهن عن مشاكلهن الاجتماعية (الزواج ، الطلاق ، الرجل ، المجتمع ، القوانين ، . . . إلخ . .) رغم أنها وضعتهن في قلب نابض بمثل هذه المشاكل . وهذه مفارقة دقيقة سنرى كيف أن تقنية القص عند كاتبة (عشبة) هي التي عملت على خلقها ، وتأسيس طاقتها .

وهناك مظهر آخر للأرضية الأسطورية التي تتحرك فوقها بطلات سلمى مطر، هو أن الرجل الذي يتحرك في محيطهن يرتبط واقعيا بتفاصيل وقوانين وتقاليد إلخ . . ومع ذلك فإن علاقته بالمرأة (البطلة) لا تنطلق من التقسيم التقليدي : جنس الذكر وجنس الأنثى . كما لا تجعل الكاتبة من ذلك الرجل الذي يشخص إلى عالم المرأة الأسطوري تعبيرا مباشرا عن قيم العلاقة المعروفة بين الرجل والمرأة : الزوج والزوجة ، الأب والابنة ، الأخ والأخت . . حقا إن هناك رجالاً يمارسون القسوة والظلم الاجتماعي كالجد في قصة (النشيد) والخيال في قصة (عشبة) والحارس في قصة (بحران نشوان) ، لكن هذا المعنى لا يضطرد عند الكاتبة ، ولا يصبح قيمة متلازمة مع شخصية الرجل . وآية ذلك أن الكاتبة ستدمج الحارس وتوحده مع امرأة البحر في (بحران نشوان) ، وستجعل خلفان في قصة (الزهرة) يعيش لحظة التحول إلى رؤيا الأسطورة دون أن يفقد علاقته الطبيعية مع زوجته وأولاده ، أو دون أن يعرض حياته الاجتماعية للقلق والخلل . وكذا الأمر مع (مصبح) في قصة (عشبة) الذي سيتوحد هو الآخر مع

عشبة ، وستنتقل إليه روحها إشارة إلى استمرار المعنى الأسطورى الكامن فى شخصية عشبة .

وإذن فإن منهج الإسقاط حول شخصية المرأة عند سلمى مطر عكس منهج الإسقاط حول المعتقدات عند الكتاب الذين عرضنا لهم فيما مضى من هذه الدراسة ؛ ذلك أنه إسقاط عكسى لا ينطلق من الأسطورى إلى الواقعى ، أو يفجر الواقعى من الأسطورى ، وإنما يجعل الأسطورة تتسرب من الواقع ، وتتخلق من الميكانزمات السيكولوجية المتحققة فى تفاصيله . وستكون مهمة سلمى مطر سيف أن ترينا الكيفية القصصية لمخطط التحول ، لدرجة أن مبنى القص وطاقته الجوهرية سترتكز عند نقطة تجسيد عملية التحول من الواقع إلى الأسطورة فقط ولا شىء غيرها .

وقد اقتضى هذا المنهج مغايرة أساسية عما سبق أن عرضنا له من تجارب القصة فى الإمارات العربية . وسنكشف ملامح هذه المغايرة فيما سيأتى من تحليل التجليات الثلاثة . وخاصة على مستوى الاستقلال بميثولوجيا الواقع ، وانتزاعه دونما حاجة إلى الاستدعاء المباشر والمستمر بما يحفل به الواقع من معتقدات ميثولوجية كما فعل ذلك عبد الله صقر ومريم جمعة فرج مثلا . فقد كانا فى حاجة إلى استدعاء ما تختزنه الذاكرة من مفردات ميثولوجية مثل « أم رووى » و « الدراويش » ومملكة الجن ، وما إلى ذلك من المعتقدات التى تتراءى عناصر منفصلة ، تمر بها طاقة القص فتستمد منها القوة ، وتخلق بواسطتها التوتر الدرامى .

وحيث إن صيغة التحول إلى الأسطورة عند سلمى مطر لن تعتمد على إسقاط مفردات الميثولوجيا بوصفها عناصر جاهزة يراد منها شحذ الطاقة القصصية ، وإنما ستعتمد على عملية تحويلية ممتدة تتخذ حجم القص بأكمله ، واتجاهات صيغة السرد بأسرها . . أقول : حيث الأمر كذلك فإن سؤالا هاما يثور أمام اختيار مفردة المرأة أولا ، وأمام عملية التحويل من الواقع إلى الأسطورة ثانيا .

فى الشق الأول نرى أن اختيار ميثولوجيا المرأة يعبر عند سلمى مطر عن جملة من الدوافع السيكولوجية الاجتماعية . ذلك أن وراء نزوح الرموز إلى « الأنثى » استجابة لنداء العودة إلى رحمها ، وفرارا لا إراديا من توتراتها الهائلة دون أن يكون فى ذلك إشارة إلى النكوص ، بمعنى أن تلك الاستجابة أو ذلك النزوح اللاإرادى لرمز الأنثى « الإلهة » ، والنساء المسكونات بالأرواح لا يعبر عن معانى النكوص « السلبى » وإنما يعبر عن رغبة فى الاندماج بعالم أكثر حرية ورحابة وحدبا . وسنرى كيف أن الكثير من قصص الكاتبة تعبر بقوة عن الثورة على مفهوم السلطة بمعناها المطلق ، رغم أن حبكة هذه القصص تنسج عالما ميثولوجيا ترنو الكاتبة للدخول فى كهفه بلذة ، ونشوة ظاهرتين كما هو فى قصة النشيد .

ولا ينفصل هذا الواقع السيكو ـ اجتماعى عن الإجابة على الشق الثانى من السؤال . ذلك أن اختيار رمز المرأة موصول بالرؤية العامة التى تقف وراء تشكيل التحول إلى المرأة/ الأسطورة . وقد يعزز هذا الاتصال ما تؤكده نظرية التحليل النفسى من أن الأحلام هى بمثابة أساطير ، ذلك أن صيغة الإسقاط العكسى التى أشرنا إليها تنزح بقصص سلمى مطر إلى مستوى الأحلام . ولا غرابة فى ذلك ؛ فالأحلام والأساطير تخضعان للأسلوب نفسه فى التفسير كما هو معروف لدى الباحثين . خاصة بعد المعادلة التى أنجزتها نظرية التحليل النفسى بين ما يكشفه الحلم من رغبات مكبوتة منذ مراحل الطفولة ، وما تكشفه الأسطورة من رغبات ومشاعر يخلقها الخيال الجمعى .

ولا نريد أن نذهب بعيدا فى هذا السياق السيكولوجى بحثا عن رؤية شاملة ، وتفسير نقدى جاهز لمجرى الميثولوجيا فى قصص (عشبة) ، فليس ذلك من أهداف هذه الدراسة . وإنما يمكن أن يكون إشارة إلى إحدى الإمكانات النقدية التى قد تنفسح للمتلقى من جراء قراءة قصص (عشبة) ؛ أعنى قراءتها من أجل تفسير الدوافع الذاتية (شخصية المبدع) وتحليل الخصائص النفسية فى قصص الكاتبة . ولكن رغم ذلك فمثل هذه الإشارة تضعنا عند نقطة لها أهميتها فى تشكيل الرؤية التى ستقف وراء التجليات الثلاثة . وهى أن صيغة التحول إلى الأسطورة تعبير غير مباشر عن معانى الخوف والتوتر والضياع أمام سطوة معانى السلطة والعزلة والهزيمة ، وسواء كانت قصص عشبة انعكاسا لسطوة الكتب وسلطة التحريم منذ مراحل

طفولة الكاتبة ، أو كانت انعكاسا من الذاكرة الموصولة بالرواسب الميثولوجية (بقايا المعتقدات وشظايا الأساطير فى مجتمع الإمارات والخليج العربى) ، أو كانت انعكاسا لنظام الاستجابة للعقل الذى يؤكد علماء الأنثروبولوجيا وحدة بنائه على امتداد التاريخ البشرى . . فإننا نرى قصص (عشبة) على أنها اتجاه قوى نحو منطق التجريد الميثولوجى يستهدف خلق معانٍ متكاملة بواسطة الرموز والتحولات المكثفة التى تنتزع ردود فعل الخوف والتوتر والضياع فى المجتمع .

وبرغم أن هذا الاتجاه ينطلق من عدم مطابقة الواقع كما سنرى ، فإن الرؤية التى حددنا مجراها العام تتسم بالمنطق والواقعية العميقة ؛ ذلك أنها لا ترتكز على دلالة التفاصيل الخارجية ، وإنما تبحث فى تطور ميكانزمات الخوف والتوتر والضياع أمام السلطة والعزلة والهزيمة ، لترينا المنطق الداخلى والحتمى لردود الفعل فى هذا التقابل .

التجلى الأول :

طاقة القص لا تتوقف

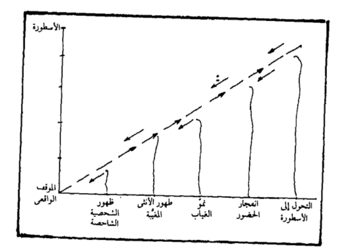
يسيطر فى قصص (عشبة) نموذج للقص يكاد يكون مضطردا فيها ، جميعا دون استثناء . وبسببه تتدفق طاقة القص بعفوية غير عادية ، وببساطة يستغرب المرء كيف يكون لها فى نهاية الأمر تلك القدرة على خلق تحولات مضطردة نحو الأسّطورة يظل المتلقى لها طوال القصة يتقمص دور « الآخر » (الشخصية الثانية بعد البطلة) شاخصا ببصره لانفجار المعانى والرموز .

وبغض النظر عن التعادل بين صفتى النموذج والاضطراد اللتين ينتظم وفقهما أسلوب القص فى مجموعة (عشبة) من جهة ، وأسلوب القص فى الأساطير من جهة ثانية ، فإن تحليل « النموذج » أو توصيفه كفيل بأن يعود بنا إلى البدء الذى نظرنا فيه إلى أن خاصية التوظيف الأسطورى تشتبك بفعل الإبداع الفنى فى القصة القصيرة ، سواء وقع ذلك فى وعى الكاتب أو فى لاوعيه .

وتتراءى لنا طاقة القص فى مجموعة (عشبة) ممثلة فى ست وحدات تشكل نظاما متكاملا لتسلسل الأحداث (القصة) . كما تجسد الإمكانات التى تتمدد فى حدودها تلك الطاقة . وهذه الوحدات هى :

١ ـ الموقف الواقعى .
٢ ـ الشخصية الشاخصة .
٣ ـ ظهور الأنثى المغيبة .
٤ ـ نمو الغياب .
٥ ـ انفجار الحضور .
٦ ـ التحول إلى الأسطورة .

ولا يعبر الترتيب المذكور للوحدات عن اتجاه تسلسل القص فقط ، وإنما يعبر بالدرجة الأولى عن تطوره وتناميه . بحيث لا يكاد يصل عند الوحدتين(٥) و(٦) ، الانفجار والحضور ثم التحول ، حتى تكون طاقة القص قد انطلقت إلى أقصى مداها ، وتوسعت دون توقف وانعتقت من ثم عن نقطة البدء (١)/الموقف الواقعى ، لتخرج عن زمنه التاريخى ، وتدخل فى زمن الميثولوجيا . ومن أجل ذلك يمكن لنا أن نتخيل خطا بيانيا يجسد حبكة من هذا النوع فى قصص (عشبة) بحيث يكون على النحو التالى :



وينطبق النموذج السابق على قصص المجموعة كلها كما ذكرنا ، مع تفاوت يسير فى إحكام حلقات النموذج ، وتوثيق عراها بواسطة الخيال الأسطورى المتفجر فى نهاية القصة . وربما كان من أهم وأدق قصص المجموعة من زاوية تدفق القص وانعتاقه تدريجيا من قيود الواقع قصة (النشيد) . فهى تبدأ

ين(موقف واقعى) وهو موقف سلطة « الجد » ، رب الأسرة التقليدية (الأبوية) وممثل السلطة فيها ؛ فقد منع ابنته من زيارة امرأة اسمها « دهمة » يدعى أنها سوداء ، ملعونة . ويتفق هذا المنع مع سياق التقابل الذى أشرنا إليه من قبل ؛ لأن الكاتبة تطرح معنى السلطة على أنه أكبر مثيرات الخوف والتوتر والضياع . ومن هنا يبدأ نسيج التوظيف الأسطورى فى القصة ؛ إذ تبدأ (الشخصية الشاخصة ـ ٢) فى الوضوح ، وهى شخصية البنت . ويستمر وجودها بالطبع فى الوقت نفسه الذى يتجه القص نحو الاندفاق التدريجى واستكمال جميع الوحدات . فلا تمضى القصة كثيرا حتى ندرك أن هناك (أنثى مغيبة ـ ٣) وهى « دهمة » متهمة بأنها سوداء ، ملعونة ، عاهرة ، سكيرة مجنونة ، وأن لها عشرة أبناء سفاحين . ولا تثير هذه الأوصاف المغيبة لشخصية « دهمة » إلا المزيد من الغياب (نمو الغياب ـ ٤) لدرجة يتحول منع الابنة من رؤية « دهمة » لغزا ينبغى معرفة أسبابه بالضرورة .

وهنا تنمو طاقة القص ، وتتوتر حساسيتها بواسطة الإصرار على المنع (الجد) فى مقابل الإصرار على السؤال (البنت) .

إن هذه الابنة لا تجد سوءاً فى شخصية « دهمة » ولذا تستغرب من موقف الجد الذى يكاد يفترسها غيظا من زيارتها لها . ومن ثم يتكرر السؤال :

« أمى ما حكاية المرأة ؟ . . » وبصيغ متعددة ، ومتقابلة مع الإجابات الكابحة ، المانعة التى تصدر من الجد ، أو من الأم . فمن إجابات الجد :

« ـ سأذبحك كذابة الزريبة إن شاهدتك مرة أخرى مع تلك المرأة الملعونة »

« ـ أنت عاصية ملعونة ، ورأسك هذا سأسحقه . . تسألين عن هذه العاهرة » .

ومن إجابات الأم :

« ـ جدك يمقت الذى يخالفه . . لا تثيرى حنقه بالمرأة » .

« ـ إن لهذه المرأة سمعة سيئة » .

« ـ لن يرحمك جدك . . كفى عن المرأة » .

« ـ إن المرأة التى تهمك ليست سوى سكيرة عربيدة » .

« ـ إنها امرأة مخبولة ، لا تملك رشدا . . وكانت تخرج عارية فى الطرقات » .

وتتسلل إجابات الجد والأم فى وحدات صغيرة من نظام القص ، لكنها لا تتوالى دفعة واحدة مستخرجة ما تخلفه من إضمار وتقاطع ، وإنما تتراتب جزئيات صغيرة تتدفق فى منطقة الوحدتين الأساسيتين وهما : ظهور الأنثى المغيبة ونمو الغياب .

وتعمل حركة السؤال الذى ينمو فى صدر الابنة ، وإجابات المنع والتغييب التى تتفرس صدر الجد على تحريك طاقة القص . واستفزاز مخيلة المتلقى ، ونداءه للاندماج فى موقف الشخصية الشاخصة (الابنة) . ومن أدق مظاهر هذا النداء ما يتخذه اتجاه السرد فى القصة من تشخيص يثير التعاطف الكامل مع « دهمة » والانجذاب لمعرفة سرها ، والاستغراب فيما يحيطها من غموض ، ودهشة ، وما تمارسه من طقوس وعزلة ومن الفقرات التى تتدفق بهذا النداء :

« . . كانت جميلة إلى درجة يخشى المرء أن يطيل النظر إليها ، لها تكوين جسدى جبار كأنه تكوين آلهة أسطورية . . . آسرة كما تأسر الفاضلة الإنسان المقموع . . كفها واسعة إلى درجة تثير المفاجأة ، رأسها يشبه تكوير رأس حمامة بيد أن ملامح وجهها تحمل سمة الصخر . . »[٩] .

وتمضى مثل هذه الفقرات ، وغيرها مما يتصل بشرح أشكال نمو الغياب فى صدر البنت وتأجج السؤال ، والرغبة فى معرفة سر هذه المرأة المعزولة بسلطة الجد . . أقول : تمضى فقرات السرد متخللة الأسئلة والأجوبة الكابحة إلى أن تدرك الابنة سيرة هذه المرأة . ومن ثم ينفجر حضور « دهمة » أمامنا وأمام الشخصية الشاخصة (انفجار الحضور ـ ٥) .

وينعكس حضور « دهمة » فى صور السرد ولغته . فحين اقتربت الابنة من حضورها الصامت جاءت إليها « رائحة منبعثة منها كأنها رائحة نخلة » ، ومنذ أن يبدو حضورها كنخلة يتسرب إلينا الحضور الشامل لشخصية « دهمة » . ويستمر اقتران وجودها بوجود العناصر الأبدية ، ذات الصلة بالموروث الميثولوجى ، كالنخلة ، ورائحة التراب ، والقمر والليل ،

وبريق النجمة الذى تراه الابنة فى عيونها ، والصحراء تحت مظلة الليل . . إلخ.

ثم تتصاعد تلك الصور مع انفجار الحضور ، حيث لا تكتفى الكاتبة بمجرد المعادلة بينها وبين مفردات ذات أرث ميثولوجى ، وإنما بتلك الأنثى المغيبة/ المقهورة لأن تدخل مرحلة من التغريب والتجريد . وهى التى يتشكل منها انفجار الحضور تحولا كليا إلى الأسطورة (التحول ـ ٦) .

ولا يحدث هذا التحول أى استفزاز للمتلقى ، وإنما يشعره بلذة ، ونشوة كأنها لذة الاحتماء بما هو رهيب ، ومدهش ، ودافىء ؛ إنها لذة العودة إلى رحم الأنثى ورمزها الأمومى الخالد ، الذى تقمصته الكاتبة فى وجود الشخصية الشاخصة (الابنة) ودفعت بها ـ من ثم ـ نحو الانغمار بالتكوين الأسطورى لشخصية الأنثى ، « دهمة » فى مقابل سلطة السلطة الأبوية .

وفى هذه المرحلة الأخيرة من تدفق طاقة القص لن تشعرنا الكاتبة بنهاية محددة للقصة ، كما لن تنفك من الأخذ بضميرها المتمثل فى وجود الشخصية الشاخصة لأن يذهب بعيدا مع صورة الأنثى المغيبة « دهمة » . فقد كشفت لنا عن معلومات مغرقة فى العمق حول هذه الأنثىٰ ، ربما كان من أهمها تلك العلاقة الثأرية المتبادلة بين « دهمة » و « الجد » . (وهى علاقة موصولة بإرث ميثولوجى كما هو معروف) . فالأولى ترث قهرا بعيدا منذ سنة الجوع[١٠] ، التى باع الناس فيها عبيدهم ، وخافت أم « دهمة » من أن تباع فحبست نفسها وجنت ، ومن هنا صمتت « دهمة » وحاصرت نفسها انتقاما لأمها .

أما الجد (المالك) فيجاهر بكراهيتها ، ولكنه أحد العشرة من الرجال الذين أنجبوا منها عشرة أبناء . إنه المسحور بجمالها وقوتها ورهبتها . ولكنه مأخوذ بقهرها أيضا ؛ فيندفع لإسقاط جنينها ، ويجلدها دون فائدة . وحين تنجب الطفل يذبحه انتقاما . وعندئذ أصبحت « دهمة » عاهرة تماما كعاهرات الأساطير ، تنام مع الرجال وتنجب منهم أطفالا ، تنشد لهم نشيدا رائعا وسط الليل ، وتحت القمر ، ومع رائحة التراب ينطلق صوتها تجسيدا لحالة المخاض .

وجميع التفاصيل السابقة إنما تهيىء خصوبة القص للتحول نحو أجواء الأسطورة لأنها تفاصيل لا تخلو من رواسب الميثولوجيا.لكن مع ذلك فنحن نرى أن هذا التحول يبدأ منذ مشهد الليل الذى اقتحمته الابنة بصحبة (الشاعر المجنون) . فليس هناك ما هو أبعد مضيا نحو الميثولوجيا من الاهتداء إلى « دهمة » بواسطة هذا الشاعر الذى جعلته الكاتبة يستبق ضميرها فى معرفة أسرار الأنثى المغيبة . وربما رمزت الكاتبة بهذا الشاعر للإلهام ، الذى سيأخذ بها للاحتماء برحم الأنثى . أو ربما رمزت به للقوة الروحية المتحررة من الناس والسلطة والتقاليد ، والتى ستجعلها قادرة على تمثل منطق الاحتماء بالأسطورة .

وايا كان الأمر ، فإن التحول إلى الأسطورة فى قصة النشيد لا يبدأ بدايته الآسرة ، والمكثفة إلا منذ مشهد الليل . ويمكن لنا أن نتمثل ذلك من خلال الفقرة التالية :

« ذات ليل ، اكتمل فيه القمر وصار بدراً طَرَّق مجنون على نافذتى بعصاه وأخرجنى معه إلى بيت المرأة . يا لهول ما رأيت ، المرأة كانت فى أوج جمالها وقوتها ، وجهها امتلأ بمزيج من الصلابة والسلام والألم القاسى . عيونها كانت صافية صفاء يفوق بريق نجمة أو صحراءِ تحت مظلة الليل . وقد أشعلت ناراً فى وسط بيتها وهى لا تتوانى أن تذكيها بقطع الحطب . . أف . لروعة حركتها تقترب من النار ، أشبه بحركة راقص يزاوج بين الفرح والحزن والكلمات والمعانى وبين الصمت والكلام »[١١] .

إن أول مفردات الاحتماء بمنطق التحول إلى الأسطورة هى الليل . فهى مفردة ستستخدمها الكاتبة مرات عدّة ، ربما كان أوقع استخداماتها ما نراه فى الفقرة السابقة ، وفى فقرات أخرى من قصة (بحران نشوان) التى سيأتى ذكرها . بيد أنها هنا أوضح تأثيرا فى صياغة التحول إلى الأسطورة ؛ لأن الليل سيذكر برحم الأنثى الخالدة ، أما القمر/البدر فله منزلة خاصة فى الأساطير والميثولوجيا كما هو معروف . بل إن له علاقة قوية بدور الأنثى . فقد شخصه القدماء آلهة ،أو ربّة إلهة مثل « سيلينى »عندالإغريق، و«لونا» و« ديانا»عند الرومان ،و«سوما» عند الهنود . ولاكتمال القمر الذى يشير إليه النص السابق

علاقة بغريزة « الأنثى المغيبة » تماما ، كما أن له علاقة فى الميثولوجيا باكتمال الدورة الشهرية عند المرأة .

ويمضى النص السابق مع مفردات أكثر إغراقا ، واتصالا بالميثولوجيا ، كالنجمة ، والصحراء ، والنار التى أشعلتها « دهمة » وسط البيت ، والراقص الذى راحت تجسد حركته حول النار وهى تقذف بقطع الحطب . . كل ذلك إنما يجسد المشهد المهول الذى ينقطع عن زمن الواقع التاريخى بدون شك ، ويحيل هذه الأنثى المغيبة إلى معنى مجرد يقابل أعتى ما فى الواقع من معانٍ وهو السلطة .

وينمو التحول السابق أسطوريا عندما صورت الكاتبة « دهمة » أنثى تنتقى الرجال وتبقى مع أحدهم أياما فإذا تكور بطنها ، أقفلت خيمتها ، وانعزلت ، وتركت الرجل يهيم حول الخيمة كالكلب . أما إذا جاء الوليد فإنها تعلو بالنشيد الذى « يتغلغل فى كل مكان . . . فى البيوت والسكيك . ويتسرب إلى فؤاد كل فرد فى البلدة » . وهكذا فإن الرجال يستقبلون الأطفال ببكاء ، ويسترون ملامح وجوههم عن ملامح « دهمة » التى تخلقت فى الطفل . . بينما هى . . « واقفة كشجرة يحتضنها الليل الموحش » .

إن هذه الطاقة التى ارتفعت بشخصية الأنثى المغيبة إلى مرتبة الأسطورة إنما هى تعبير عن كل قيم الخصوبة والعمل والحب والفداء والثأر والميلاد ، ونحوها مما يتجسد فى رمز « الأنثى الإلهة » . وهى بهذه المثابة قوة هائلة يحتمى بها وتصطنع الشخصية الشاخصة الأسباب كلها للدخول فى كهفها . وقد عبرت الكاتبة بالفعل عن عملية العودة إلى رحم الأنثى فى المقطع الأخير من القصة حين قالت :

« واقتربت من « دهمة » فشعرت بالدوار ، وبتكور فى داخلى نضرب فى كل صوب من نفسى والتصقت مع المرأة . . وأنشدت . . » ص ٥٩ ـ المجموعة .

ويمكن لنا ملاحظة أن التحول إلى الأسطورة لا يعمل على شىء فى هذه القصة مثلما يعمل على الدفع بطاقة القص نحو الاكتمال والانثيال وفق نظام (حبكة) يصعب مقارنته مع نظام الحبكة التقليدية ، وخاصة حين تبلغ القصة فى أداء وحداتها الثلاث الأخيرة (نمو الغياب + انفجار الحضور + التحول) . ففى هذه المرحلة التى تستغرق ثلثى القصة تنمو لدى الكاتبة عناصر قصصية تعادل عناصر القص فى الأساطير ، كالتضاد بين الحضور والغياب ، والسؤال عن لغز محير ، والبحث عن طريق يهدى إلى شخصية غائبة قهرا ، والاهتداء إلى شخصية مساعدة (الشاعر المجنون) ، والاكتشاف لرهبة الممنوع ، المغيب ، والانتهاء عند نقطة موغلة فى القسوة ، ونحو ذلك من العناصر التى لم تغلق دائرة الطاقة القصصية كما يحدث عادة فى الحبكة التقليدية ، وإنما أطلعتها نحو نقطة أكثر توترا ، وخاصة عندما توقفت القصة عند مشهد الجد الذى راح يضرب ابنته فى الخاتمة قائلا :

« سأجلدها إلى أن تخرج الروح الغريبة منها . . إنها ممسوسة . . » ، ص ٥٦ .

ويتطابق النموذج الذى قمنا بتحليله فى قصة النشيد مع سائر قصص مجموعة (عشبة) . ففى قصة (الزهرة) يتمثل الموقف الواقعى فى أحد فصول محو الأمية حين تلتقى المعلمة الشابة مع الرجال لتعلمهم من أجل تغيير أوضاعهم الاجتماعية . ويتضح وجود الشخصية الشاخصة منذ بداية تشكيل الموقف السابق لتتمثل فى شخصية خلفان . أما الأنثى المغيبة فتتمثل فى هذه القصة رمزا من ناحية ، ومعادلا للرمز من ناحية ثانية . أو العكس ، مثالا ورمزا . ففى الأول تكون الزهرة رمزاً مجرداً لسياق متصل بين المعانى والقيم المغيبة فى واقع الشخصية الشاخصة ، (خلفان) . وفى الثانى تكون جزءا من شخصية المعلمة . فقد تراءت هذه المعلمة لخلفان صورة أخرى من الزهرة ، وروحا لها ، بل ومثالا حميا لسياق الاحتماء بها .

وحين تدق القصة باهتمام خاص ومتواتر عند فكرة بحث خلفان الدائب واللاهث عن زهرة يقدمها للمعلمة . يكون معنى ذلك التأكيد على أن الزهرة هى جانب الغياب فى القصة . ولذا يتحرك اتجاه القص إليها بالتحديد تجسيدا لوحدة نمو الغياب . أما حين يتحاوز خلفان حياته اليومية/الطبيعية بحثا

عن الزهرة فهذا يعنى بداية انفجار حضور الزهرة رمزاً أسطوريًّا متوثباً ، سواء من أحلام خلفان التى تجعله يمسك بضفيرة زوجته ظنا أنها زهرة ، أو من واقعه العادى ، حيث تمثلت له الأشياء كلها فى هيئة الزهرة : عيناه ، العصافير ، الناس ، البحر ينفث زهورا ، غطاء رأس زوجته ، الطعام .

أما التحول الكلى إلى المعنى الميثولوجى للزهرة فيبدأ حين يرتاد الصحراء بحثا عن زهرة جديدة يقدمها للمعلمة . ففى هذه الصحراء يجد الزهرة التى تذكرنا بفينوس وزهرة الخلود عند البطل السومرى« جلجاميش »،حيث تصفها الكاتبة على النحو التالى :

« جميلة . . لم تقع عيناه فى الحلم واليقظة . أغمض عينيه . وفتحهما ، كانت ماثلة أمامه . زهرة تفوح بالدوائر اللونية التى غطت النحاس فصار أمواجا باردة عاصرة . وكان خلفان ظلا شفافا مرتعشا فى البهرجة الزهرية . نظر إليها كانت تتوهج بإشراق يسرق بقايا الدهشة من العيون ، تلتمع بأجراس شهدية عسلية مطرية ، رهيفة كريق طفل ، تتلاعب مع الارتجافات الباردة . لنسيمها الخارج من ألوانها . . »[١٢] .

- وحين ركض خلفان خلف هذه الزهرة وقطع مسافات الصحراء ، وهجم عليها بما أوتى من قوة ، لم يقبض سوى على حفنة من تراب ، قدمها لمعلمته ثم واصل التفكير فى زهرة الغد .

وفى قصة (بحران نشوان) ينعكس الموقف الواقعى فى شعور سلطان حارس البحر بالوحدة والصمت . تسكره النشوة ، فيتحول شخصية شاخصة نحو أنثى مغيبة تخرج له من البحر لتذكرنا بحوريات البحر فى الأساطير . ونظراً لسلطة الغياب الفادح للأنثى فى شخصية الحارس فقد راح - فى بداية الأمر - يقاوم خروج المرأة عارية من البحر ، ويتهددها بالقوانين . الأمر الذى يشير إلى نمو الغياب . ولكن سرعان ما يتحول اتجاه القص نحو تفجير حضور هذه المرأة فى ذاكرة الحارس ووجدانه . ومن ثم التحول نحو الاندماج معها فى عالم أسطورى متصل ، يحتمى بمنطقه العقلى لمواجهة توتر الوحدة والخوف والضياع .

ومما يزيد من تفجر سياق أجواء الأسطورة فى هذه القصة ، ويعمق مجرى القص فيهما امتلاؤ ها بمفردات ميثولوجية على غرار قصة (النشيد) ، كالبحر والليل والقمر والرقص والنخل والرماد والنار . بل إن فكرة خروج المرأة العارية من البحر لا تستنبطها الكاتبة من حالة النشوة والسكر، وإنما من العلاقة بين القمر والبحر . فقد تراءت له استدارة القمر فتاة مولودة ، وحين خرجت المرأة بدت له فى لون التراب النجومى .

ومضت طاقة القص بعد ذلك متدفقة بلا هوادة نحو إلهاب وجود الشخصية الشاخصة (الحارس) بخيال متراقص حول الأنثى المغيبة . لم تنقطع تسرباته ، ولم تتوقف من أجل شحذ أى عنصر يغترب عن الامتلاء بأجواء الأسطورة ، بل إن القصة لا تنتهى بإعلان خيبة الحلم ، وسقوط الحارس عند ضرباته الهوائية الفارغة للمرأة العارية ، وإنما تنتهى بتوقف الضربات ، والعودة ثانية لاستمرار التنازع بين دخول الماء للمرأة أو حراسة البحر .

ويستمر هذا الشأن فى بقية القصص . ففى قصة (ساعة وأعود) يظل الأب ينتظر ابنته المغيبة وهو فى حالة بكاء وضحك . وهذه خاتمة كالبداية ؛ وذلك لأن الأنثى المغيبة (الابنة) تحولت إلى رمز لأشواق جميع أهالى البلدة للاحتماء بأنثى أسطورية واهبة تقيم العمل والحب والجمال والخصوبة .

وخلاصة القول - دون أن نستطرد فى تحليل جميع نصوص المجموعة - يمكن الذهاب إلى أن الطاقة التى أعملتها سلمى مطر سيف فى تحويل مفرداتها ورموزها إلى عناصر تتوحد مع صيغة اتجاه القص الأسطورى بما هو عليه من انفتاح ، وتحرر ، وارتداد إلى المنطق المجرد ، واحتماء برمز الأنثى/الأسطورة . . أقول إن طاقة كهذه تكشف عن نداء قوى للخروج من دوائر الخوف/السلطة ، والتوتر/العزلة ، والضياع/المزيمة ، دون أن تقع فى واقعية مباشرة ، أو تلجأ إلى وسائط غريبة يمكن لها أن تعطل طاقة القص أو توقف نموها .

التجلى الثانى :

زمن القص لا يطابق

يكتسب مفهوم الزمن فى مجموعة قصص (عشبة) خصائص أساسية تبتعد عن مفهوم المطابقة المنطقية لمفهوم الزمن الواقعى . سواء المنظم وفق ترتيب كرونولوجى ثابت للأحداث ، أو المنظم وفق ترتيب تاريخى صارم لا تتقدم فيه مرحلة على أخرى بأى شكل من الأشكال . وما كان لقصص (عشبة) أن تنعتق من هذين المفهومين التقليديين للزمن لولا منهج توظيف الأساطير ، والعناصر الميثولوجية ؛ ذلك أن للأسطورة فكرتها الخاصة عن الزمن ، والتى تغاير الاستخدام الواقعى الفيزيائى أو التاريخى . ففى الميثولوجيا لم يكن الزمن معروفا على أنه أحداث متسلسلة ومتعاقبة كما لم يعرف لها سياق تاريخى محدد . وإنما يقوم الزمن الميثولوجى على فكرة التجسيم . بل إنه ـ كما يرى أرنست كاسرر ـ زمن « بيولوجى يراه البدائى سياقا لمراحل حياتية متباينة الجوهر . فالظواهر الزمنية المتمثلة فى الطبيعة كتعاقب الفصول وحركات الأجرام السماوية وغيرها . تعدّ دلائل على خطة حياتية مماثلة لخطة حياة الإنسان ، وكأن الزمن يتجسم هنا فى إيقاع حياة الإنسان وحياة الطبيعة »[١٣] .

وحيث إن الزمن البيولوجى لا يتصف بوجود حقيقى أو طبيعى ، بل إن له آثاراً تدل عليه ، وتجليات تتبدى فى الزمن الطبيعى ، كما تتبدى فى مظاهر النمو لدى الإنسان والنبات والحيوان التى تظل محمولة وفق نظام داخلى لمولدها وتحركها وقيامها وموتها بوصفها أجساماً حية . أقول حيث إن هذا الزمن بهذه المثابة،فإن من المنطقى أن تذهب الأسطورة بعيدا فى التأمل بواسطة مغامراتها المدهشة ، فى تحليل الأشياء ، واختيار الظواهر ، وحل المعضلات ، بحيث يمكن النظر إلى هذا الذهاب المجسم للزمن ضربا من الخيال الفكرى غير المقيد .

وبناء على ذلك،فإن أى تجربة قصصية تتوجه لتوظيف أبعاد هذا الزمن إنما ترتاد منهجا تجريبيا ينعتق بزمن القص عن الواقع أولا ، ويذهب به نحو نظر فكرى أكثر جوهرية من النظر الذى ظلت القصة التقليدية تستخدمه وتستوعب من خلاله سطح الأشياء ، وحدود التفاصيل الخارجية .

ولكى نتفهم الدور الذى يلعبه الاتحاد مع الأسطورة فى قصص سلمى مطر سيف يمكن لنا أولا أن نحدد جانبا أساسيا فى الفكر الأسطورى وهو الذى يتصل بمحاولات الإنسان الأول لحل الكثير من المعضلات بواسطة الاعتقاد بثنائية العوامل المؤثرة فى خلق الكون أو الطبيعة ، وفى ميلاد الأحياء وموتها ، وفى الصراع بين القوى المختلفة ، الطبيعية والبشرية . وكأن الاعتقاد بوجود عنصرين أو مبدأين هو الكفيل بتفسير ما يجهله ذلك الإنسان ، أو الاهتداء إلى ما يبحث عنه من مساع نحو الخير والخصب والاكتمال والأمن والسعادة والخلود إلخ . . ويذهب بعض علماء إثنولوجيا الأساطير إلى أن « الأساطير تعكس اجتماع الضدين فى الإنسان بالنسبة إلى العالم وبالنسبة إلى ذاته . . العنصر المهم فى الأساطير هو السعى نحو السعادة الذى يجده المرء فيها . إنها باختصار تعبر عن الإحساس بأن فى الطبيعة ازدواجية وأن فى الإنسان ازدواجية وضدية لن يجد حلا له فى حياته »[١٤] .

ويلعب الموتيف الثنائى فى الميثولوجيا دورا واضحا نراه فى التقابل المستمر بين الذكورة والأنوثة ، الإله والآلهة ، الليل والنهار ، الشمس والقمر ، الماء والنار ، الجنة والنار ، البر والبحر ، السماء والأرض ، العالم العلوى والعالم السفلى ، الموت والحياة ، الخير والشر ، الروح والجسد ، وغير ذلك من صور التقابل الثنائى التى تحفل بها الميثولوجيا حتى على مستوى تقسيم الأبطال والشخصيات إلى أخوين أو أختين أو زوجتين أو إلهين أو بطلين .

ونرى أن هذا التصور الميثولوجى هو الذى سيشكل عملية الاتحاد مع الأسطورة فى قصص (عشبة) . وعلى ضوء نموذج مبنى القص عند الكاتبة الذى رسمنا خطه البيانى فيما سبق ، فإن الاتحاد مع زمن الميثولوجيا سيرتبط أساسا بالوحدات الثلاث الأخيرة (٤) و(٥) و(٦) ، وهى نمو الغياب وانفجار الحضور والتحول إلى الأسطورة . وسنحاول فيما سيأتى تحليل الكيفية التى وظفت فيها سلمى مطر الزمن المجسم أو الزمن

البيولوجى إن جاز لنا التعبير عنه بذلك . والذى خلقت بواسطته زمنا متوترا بالخروج عن الواقع .

إن الأساس المنطقى لتوظيف الكاتبة للزمن المجسم هو تحريك الشخصية الشاخصة فى قصص (عشبة) وفق مذهب الثنائية الذى تستمد سلمى مطر النزوع إليه من الميثولوجيا . وتجعله من ثم أرضية فكرية ، أو تأملية للاتحاد مع الأسطورة . ذلك أننا نلمس بوضوح فى قصص (عشبة) جميعها انقسام الشخصية إلى عالمين يمكن أن نسميهما بما نشاء من تسميات تنسجم مع وحدة « الموقف الواقعى » الذى تشخص منه . ولكن تظل جميع الأسماء أو المصطلحات أو المفردات الرمزية دالة على ثنائية أساسية بين واقع تتمثل فيه (الأنا) الواعية وحلم تشخص إليه ، وتتمثل فيه (الهو) (أنا) أخرى لها زمنها الخاص بها ، والذى يجسمها فى صور ورموز وحركات مكثفة ، وبعيدة الدلالة لكنها مفسرة لكون كائنات سلمى مطر سيف جميعها تعيش الخوف من مصدر السلطة ، والتوتر من مصدر العزلة ، والضياع من مصدر الهزيمة . •

فى قصة (ساعة وأعود) نرى كيف تفسر الكاتبة خوف الأب وتوتره وضياعه بواسطة القذف بالشخصية المغيبة وهى « الابنة » محمولة بمشاعر الخوف والتوتر والضياع . نفسها ، التى انفجرت فى داخلها بعد السجن الطويل . ولكى نفهم هذا التفسير ينبغى أولا تنحية مفهوم الزمن الواقعى عن القصة الذى أشرنا له من قبل ، وتطبيق مفهوم الزمن المجسم (الزمن الميثولوجى) . إذ بواسطة هذا النظر سيكون تذوق حالة الاتحاد والاندماج التى خلقتها الكاتبة بين الزمن الواقعى للشخصية الشاخصة ، والذى يعادل الجزء الأول من الثنائية (الواقع) ، وزمن الشخصية المغيبة ، والذى يعادل الحلم أو الزمن المجسم فى هيئة فتاة ذات علاقة قوية برمز الأنثى الآلهة ، الأنثى التى دأبت الكاتبة تقود شخصياتها الشاخصة للاحتماء بها .

إن التجسيم فى هيئة الأنثى المغيبة هو الذى يحقق لقصة (ساعة وأعود) حساسيتها القصصية الجديدة ، وهو الذى يبلغ بمستوى القص درجة التلاحم مع منطق الميثولوجيا ، وهو الذى يسرب من القصة ضربا من الأحلام الشعرية السيريالية ، ويجعل منها شكلا من أشكال التعامل العقلى مع الواقع المهزوم .

ولكى نقدر كيفية تجسيم الزمن فى رمز الأنثى سنلاحظ أولا أن الكاتبة لم تلغ الزمن التقليدى نهائيا ، بل إنها ستبقى عليه جزئيا لتجسيد الجزء المقابل للحلم وهو الواقع . ولذا فنحن يمكن لنا أن نتتبع بسهولة سياق هذا الزمن من خلال حركة ضمير الراوى عن الأب . أو حركة الزمن فى اللغة التى يتحدث بها الراوى حول شخصية الأب بوصفه الشخصية الشاخصة فى القصة ، ونحو ذلك فى عبارة تبدأ بها القصة لتعزيز وجود زمن الحدث على المستوى الواقعى . إذ تقول الكاتبة :

« يحكى فى بلدتنا أن رجلا حبس ابنته فلم تخرج إلا مرة واحدة ، قالت : ساعة وأعود . . أبوها ينتظر أمام حافة الشارع ، ويبقى ساهرا الليل والنهار أحيانا يجلس وأحيانا يبكى . . »(١٥) .

لكن حين تمضى القصة بوحداتها على نحو متدفق ، ويتجسم زمن الأنثى فى مواقف متضاربة ، متناقضة ، وتتحد الإبنة الغائبة فى زمن الميثولوجيا . حينئذ ينتقل الحكى إلى النخيل دون أن يستمر مع الراوى . ففى نهاية القصة . . «حكت النخيل أن أبا فى بلدنا حبس ابنته ، وقالت وهى متزينة برائحة الحناء ساعة وأعود . . » (ص ٤٤) المجموعة .

ولا يمكن تفسير نسبة انتقال الحكى من الراوى إلى النخيل ، وهى مفردة ميثولوجية ، إلا بأن القصة قد تمكنت فيما بين الفقرة الأولى منها والفقرة الأخيرة من أن تصوغ زمنا يجسم الحلم بحرية يمكن لها أن تخرج الأب ، وتخرج أهالى البلدة من دوائر الخوف من السلطة والتوتر من العزلة والضياع من الهزيمة .

وبين الفقرتين المشار إليهما نرى كيف أشبعت الكاتبة أولا « نمو الغياب » بواسطة العودة إلى ضمير الراوى ، أو ضمير الأب متحدثا عن زمنه الواقعى بين فنية وأخرى ، معبرا خلال ذلك عن خوفه وتوتره وضياعه بعد غياب ابنته عنه ، وهى المشاعر التى يجسمها فى عطش النخلة التى تركتها الابنة بعد أن تعودت على سقيها .

وتشيع الكاتبة ـ من زاوية ثانية ـ « انفجار حضور الأنثى » بواسطة تجسيم زمن ميثولوجى لتلك الابنة ، ولدى جميع الشهود الذين تحدثوا عن رؤ يتهم لها ، وفى أزمنة مختلفة أيضا ، ستبدو لنا فى المحصلة النهائية استحالة جريانها فى زمن القصة ، لسبب بسيط يتصل بأن الكاتبة حددت فى البداية كل ما جرى من غياب الابنة فى ساعة واحدة من الزمن « كل هذا حدث فى فترة زمنية لا تقل عن ساعة » ص (٣٧) .

ولا يمكن تفسير هذه الاستحالة إلا بمفهوم الزمن الميثولوجى الذى سيجسم لنا تلك الساعة الواحدة فى سلسلة من الساعات والأيام والمواقف المتضاربة التى يعبر عنها شهود البلدة ؛ الشهود الذين استطاعوا بشهاداتهم أن يتقمصوا فعل البحث عن أنثى مغيبة ، وأن يصبحوا بسبب ذلك جزءا متحققا من زمن الأب . فالرجل من البلدة يراها فى وقت متأخر من الليل (عند صلاة العشاء) فيبهره جمالها ، ويخاف عليها من نفسه . فقد كانت أمامه « مكحولة بلون الشمس الغاربة . . كانت عسلا أسمر » . . ويعبر مشهد ظهور الابنة أمام هذا الرجل عن توتر العزلة عن الأب . لأن حضور ابنته هو حضورحلمه بالخروج من ذلك التوتر . وسيعود التوتر إليه بمجرد أن ينتهى الرجل من شهادته ، إذ سيقاطع زمن الأب الذى هو جزء من زمن الساعة مع زمن رجل البلدة ، وسيردد الأب فجأة « قالت ساعة وأعود لاشك أنها ضلت الطريق . مسكينة فقط تعرف طريق قدميها حول النخلة . . » .

ثم ستراها امرأة من البلدة فى الصباح ، وستتناولها من كتفها قبل أن ترمى بنفسها فى الشارع ، وستظل مع المارة ، والصيادين حتى يبيعوا سمكهم . وتتبع أحدهم . وتختفى ، ثم ستخرج له فى يوم آخر ، وستركب قاربه ، دون أن يراها . وسيفاجأ بها تشاركه فى العمل ثم تختفى ، فيبحث عنها دون جدوى ، لكنه سيجد أثرا لارتطام جسم فى الماء ، وتجمع الأسماك حوله .

وتجسم هذه الشهادة مساحة أوسع فى الحلم ، سواء بالنسبة للمرأة أو بالنسبة للأب . ففيها يطول الزمن إلى يومين ، وفيهما تظهر العلاقة بين وجود البنت الغريبة المغيبة بوصفها رمزاً أسطورياً ، وبين وجود الصيادين ، وازدهار بيعهم وعملهم ، بل إن شهادة امرأة البلدة ستجسم هذه الأنثى جزءاً من أداة العمل والإنتاج . فقد مدت يدها للمشاركة فى سحب الشبكة ، ثم « تناولها وأقفل عليها قاع المركب » .

ويستمر الشهود فى تجسيم مشاهد زمن الغياب الواقعى (ساعة) بصورة أشد كثافة وأكثر اختزالا الحلم « أنا » الأب . فالشاب من البلدة . سيلتقى بها قبيل الغروب عند البحر ، وسيعشقها مخلوقة لا يوجد مثلها فى البلدة . ثم ستتراءى له بجسدها موجه بعيدة ، ووردة رطبة فى طوفان الريح . وما إن تنتهى هذه الشهادة التى قرنت بين الأنثى والحب حتى تعود الكاتبة إلى الأب الذى لا يزال يشخص للغياب فى دائرة الزمن المحدد بالساعة . فنجده يجسم صورتها فى أحد الطيور الجميلة وصوتها فى صوت الطيور المحلقة حول النخلة ، وحزنها فى النظر الدائم من النافذة .

وتأتى شهادة امرأة فقيرة من البلدة لتراها عارية الرأس والصدر ، وتسترها ثم لتقترن أمامها بفيض من البركة التى جعلت إحدى البائعات الفقيرات حولها تبيع ما يكفى لمؤونة عام من القحط . ويراها تلميذ من البلدة فتجسم له شيئا هاما يخبئه فى دفتره . وتراها عجوز فى ظهر يوم حار . فتسكن معها فى ظل جدار مسجد ، ويراها الموظفون فتتجسم جزءا من ملفاتهم التى يقفلون عليها ثم لا يلقونها بعد اختفائها عنهم .

وتقوم الصور السابقة لغياب وظهور الأنثى (الابنة الغائبة) بهتك جدار الواقع . الذى تمثل فى هذه القصة سجنا تاريخيا طويلا . حكى عنه الأب والنخل والناس .ومعنى السجن هنا لا ينطبق على حضور الأنثى . لأن الكاتبة لا تجسم زمنا ميثولوجيا لسجن المرأة « الواقعى » . وإنما ينطبق على حضور الرجل والمرأة . لأن القصة أتت على شهود الرجال والنساء والعجائز والاطفال ، وجعلتهم يمسكون فى لحظات سريعة ما تجسمه الأنثى من دلالات الحلم/الأسطورة . مثل ؛ العمل ، الإنتاج (الصيادون) الحب (الشاب) العلم (التلميذ) الحماية (العجوز) الأمانة (الموظفون) . وظلت القصة تختزل هذه التجسيمات فى زمن ميثولوجى لا وجود له

على مستوى الواقع الطبيعى كما لاحظنا . بيد أننا لا يمكن أن نفصل هذا الزمن عن وجود الشخصية الشاخصة (الأب) . إنه جزء لا يجزأ منها ، بل إنه الجزء الخاص بالـ (هو) فى هذه الشخصية . والذى ترسبت فيه النزوات البدائية والرغبات المكبوتة التى لم تستطع الحيلولة دون أن تجسم الشخصية الشاخصة طقس الأنثى المغيبة فى داخلها .

ويتضح هنا أن الابنة ضد لمثال الواقع . وجزء مقابل له . وقد استمدت الكاتبة التصور الميثولوجى نفسه الذى يذهب إلى وجود صراع دائم بين طرفى الثنائية ، فجعلت تجسيم الأنا (للأب) للزمن ، يتقاطع مع تجسيم الهو (للأب) كاشفة بذلك عن توق شعرى مكثف لحلم الشخصية الشاخصة (الأب) بالمعنى المطلق للحرية . فالأنثى المغيبة التى اندمجت مع النخل والطيور وموج البحر والصيادين والعشاق وتلاميذ المدارس والعجائز وعمل الموظفين إنما هى تلك الحياة بأسرها وقد تحررت تماما من الخوف من السلطة والتوتر من العزلة والضياع من الهزيمة .

ويتجه الزمن على نحو قريب جدا مما سبق تحليله فى قصة (تلعثم) ، وإن كان وجود الشخصية الشاخصة هنا أكثر التصاقا ، كما أن الأنثى المغيبة أكثر التحاما بالميثولوجيا . فالأولى ابنة شابة لا تستطيع التحدث بطلاقة أمام أمها لما تمارسه الأم من سلوك لا ينسجم مع طقس : العلاقة الوثيقة التى تربطها بالقطة . أما الثانية فهى قطة ولود (أنثى مغيبة بحكم قهر الأم لها) تقوم الإبنة بإخفائها مع قرب ولادتها . ويمضى زمن « المواقف الواقعى » فى حدود اللحظات التى تشهد ولادة القطط الصغيرة . لكن ـ وفى الوقت نفسه ـ يتجسم زمن بيولوجى آخر هو الذى تنطلق فيه نزوة « الأنا » (الشخصية الشاخصة) لتجسد حياة متحررة تقيم فيها البنت الشابة علاقات عميقة الجذور مع القطة .

وفى خطاب القصة من زاوية ذلك الزمن نرى فقرات طويلة تجسم فيها الكاتبة زمن وجود القطة بواسطة ما يرتبط به هذا الحيوان الأليف من ميثولوجيا مغرقة . فالاعتقاد الشعبى بأن الآلهة أو الجن تقتص من كل من يؤذى القط ، أو يركله ، يولد الفعل السيكودرامى عند شخصية الابنة ، وهو الاحتماء بالقطة الأنثى . والاعتقاد الميثولوجى بأن القط شيطان ينبىء بسقوط المطر ، يجسم الكثير من الصور الميثولوجية فى هذه القصة ، وخاصة فى فقرات الهلاس الخالص بين الابنة والقطة عندما تحاول حمايتها بتخفيتها فى غرفة المطر ، استلهاما لما يعتقده الأطفال من أن المطر ينزل من غرفة مملوءة بالماء . ثم تتردد مفردة المطر ترددا ميثولوجيا عشرات المرات لتصب فى كل مرة عند معنى الاحتماء من السلطة القهرية ، المتربصة بالأنثى المغيبة (القطة) .

وتستمر الجذور التى تربط القطة بالأسطورة فى العمل على تفجير حضورها بوصفها حلماً مجسماً فى سلسلة من الصور المتوالية ، إلى أن تحتدم هذه الصور مع ازدياد شعور الابنة بالخوف ، وتحوِّل حركات القطة إلى سلوك يستفز وعيها . وحينئذ تقرر دفن القطط الصغار مع الزهرة فى حفرة واحدة . وعند هذا الموقف الأخير تثرى القصة بعملية تجسيم الزمن . ذلك أن دفن القطط المولودة فى التو يمثل جزءا من الحلم بالعودة إلى رحم الأنثى الإلّه . . والاحتماء بها . بل إنها تشخيص مباشر لعملية النكوص خوفا من الواقع ، وتشخيص مباشر لعملية الاحتماء المتوتر بالتماهى ، وخاصة من خلال طقس دفن الزهرة الذى يشير إلى الإخصاب ، وطقس دفن القطط الذى يشير كما تشير الميثولوجيا إلى نمو المحصول[١٦] .

لقد فسرت هذه القصة حجم الخوف من الواقع عند الابنة كما جسمت حجم عزلتها وتوتر علاقتها بالآخر . فأقامت التقابل الثنائى بينها وبين القطط الصغار ، وبين أمها والقطة الولود . ولم يستغرق الزمن الواقعى فى القصة ليلة مظلمة كسائر قصص عشبة) التى تستغرق أحداثها فى رحم الليل . ومع ذلك فإن التجسيمات التى أشرنا إليها تطلق الإحساس اللانهائى بالزمن ، تماما كما حدث فى ليل قصة النشيد)وقصة (بحران نشوان) .

ويبقى أن نشير إلى قوة إحساس الكاتبة بالواقع رغم منهجها التجسيمى للزمن . وتتبدى قوة هذا الإحساس غالبا فى الإبقاء على طرفى التقابل بين الأسطورة والواقع بعضهما فوق البعض ،

وكأن الأسطورة جزءٌ من التفكير العقلى للشخصية الشاخصة . ويدلنا على ذلك مشهد خاتمة القصة الذى نشخص فيه للصباح وبعد انقضاء سلسلة مشاهد الاحتياء برهبة الليل وقد اجتمعت فيه مفردات الواقع والأسطورة فى آن :

« فى الصباح وجدت الأم ابنتها الشابة نائمة وهى تحتضن قطتها الميتة . وتحت ظل شجرة مخلوعة وفى التراب تنام خمس قطط لحم باردة »(١٧) .

ولن تنقطع فكرة الاحتياء بالظلام عن قصص سلمى مطر . فمن خلاله يظل الزمن مطلقا يعانق شتى رموز الميثولوجيا ، وبواسطته تعزل « الواقع » عند نقطة محددة ، وتطلق الحلم منذ أن يبدأ لديها تسرب غياب شخصية الأنثى .

وسنلاحظ فى قصة (غياب) أن الظلام يتجسم فى مفردتين ميثولوجيتين هما البحر والموت اللذان ستلجأ إليهما الابنة حلاً لمعضلة بحثها عن السعادة . ستطلب الموت راضية ، وستدخل البحر كما تفعل بطلات الأساطير ، وسيعتقد الجميع أنها قد وجدت السعادة حقا ، مقابلا للعذاب الذى وجدته فى صور الواقع . وبين طرفى العذاب والسعادة ، سيتحرك الزمن فى باطن كل من الشخصية الشاخصة (الأم) والأنثى المغيبة (الابنة) مجسما الغياب والحضور الميثولوجى لهذه الأنثى ، خاصة بعد أن عجز الواقع عن درء عذابها ، فصارت مسكونة بأرواح تهجس بحلمها فى الاحتياء بالظلام .

وقد جللت الكاتبة هجس الابنة برغبة عارمة فى إشباع جميع الصور التى يستنبطها الهلاس بالميثولوجيا كما هو حين أوصلت الابنة أمها إلى مرحلة العجز عن تقديم السعادة بمعناها الميثولوجى ، بأن راحت تصنع تمثالا أحلت فيه شعورها نفسه بالعذاب ، كما أحلت فيه عجزها نفسه عن الإمساك بالسعادة .

وتتمثل الخلاصة النهائية لتوظيف الزمن الميثولوجى فى قصص سلمى مطر فى خلق مفارقة تقترب كثيرا من فلسفة السريالية ، قوامها التوق الشديد إلى الحرية والخروج الأبدى من حدود العزلة ومن توترات الواقع ومخاوفه . وذلك ليس بواسطة تصوير الزمن الواقعى للقصة ، وإنما بواسطة تجسيم الزمن بعناصر الميثولوجيا . وقد استطاعت الكاتبة عن طريق المفارقة بين الحرية بمفهومها العقلى والميثولوجيا بنزوعها البدائى الظاهر أن تقدم لنا صيغا درامية متجذرة فى طبيعة الذهن العادى . وأن تكشف لنا عن حالات إنسانية يصعب التعبير عنها بوسيط القص التقليدى : حالات التناقض والتقمص والانقسام والثنائية والغياب والحضور والتحول ، ليس بوصفها حالات عارضة ، وإنما على أنها حالات واقعية ، يغص بها واقع حياتنا السيكولوجى خاصة تلك التى تنبع من فعل الاحتياء من عزلة الواقع وهزيمته ومثاله المصطنع بزخرف الحياة اليومية المبتذلة .

إن فلسفة توظيف الزمن الميثولوجى عند سلمى مطر تنحصر فى أن الإنسان لا يعيش زمنه الخاص به وإنما يعيش زمن الآخرين ، يتقمصه بقوة وينفعل به انفعالا حادا يحيله إلى جزء حميم من تجربته الذاتية ، ثم لا تستطيع أى تجربة إنسانية أن تجسم قوة التقمص وضغط الانفعال مثلما تفعله تجربة الأسطورة .

التجلى الثالث :

التشابك والإسقاط العكسى

الأساس الذى يتركب منه التشابك والإسقاط العكسى فى قصص التوظيف الأسطورى عند سلمى مطر هو سقوط أى شكل من أشكال التعارض بين الأسطورة والواقع . فالكاتبة لا تتصور على الإطلاق إمكان وجود أية أوهام بين هذين العالمين يمكن لهما أن يسدا عليها الطريق أمام دفعها بطاقة القص للتنقيب المتفرس فى عناصر الميثولوجيا ، والمتشبع بالحدس والدهشة فى اكتشاف جذور الواقع ، أو أمام غوصها المستمر فى عمليات تجسيم الزمن كما رأينا فيما مضى ، أو أمام نموذجها فى نظام القص الذى تتحرك اتجاهات صيغه نحو تحول أساسى إلى الأسطورة .

وقد سبقت لنا الإشارة إلى أن ميكانزمات الإسقاط العكسى تنطلق باتجاه صيغ طاقة القص من الواقع إلى الأسطورة . ولعل نموذج القص عند الكاتبة الذى حصرناه فى ست خطوات متصاعدة (راجع النموذج) يوضح لنا الكيفية القصصية لذلك الإسقاط . ولن نقوم بإعادة تحليل النموذج تفسيرا لهذه الكيفية فى هذا الجزء من الدراسة وإنما سنقوم بتحليل خاصية الإسقاط فى مجال صقل طاقة القص من ناحية ، وفى مجال التركيب المعقد لعالمى الواقع والأسطورة من ناحية ثانية ، وصولا إلى ما تشع به عملية كهذه من رؤ ية تنأى بجميع الأوهام الفاصلة بين العالمين جانبا .

إن أهم القصص التى يتشابك فيها العالمان بعمق شديد هى (النشيد) ، و(ساعة وأعود) ، و(بحران نشوان) ، و(الزهرة) ، و(العرس) ، و(هيام) وقد عرضنا لبعض هذه القصص ولذا سنحاول النظر فيما لم نعرض له فيما مضى .

سنرى فى قصة (العرس) امتدادا لصورة الأنثى المسكونة بالأرواح ونفحات الآلهة الأسطورية ، سواء فى حالة تجسد زمنها الظاهر الواقعى ، أو فى حالة تجسد زمنها الميثولوجى حين تبدو بالفعل مسكونة بروح تجعلها فى نهاية القصة تحلق وتصفق بجناحين .

وأهم ما تلتقطه الكاتبة من الواقع لنساء بطلة القصة « حمامة » هو أنها امرأة ذات حظ عاثر فى الزواج تزوجت خمس مرات وفى كل مرة تخرج من بيت الزوجية مجللة بالخيبة . وكان من الممكن أن تفضى هذه الصلة الأولية بالواقع إلى بناء شخصية واقعية ، خاصة وأن الكاتبة لم تظهر « الشخصية الشاخصة » مباشرة وإنما تقمصت بعدها فى ضمير الراوى ، مما جعل للسرد القصصى سطوة خاصة فى الدفع بتاريخ مسيرة البطلة ، وتقديم صورتها فى هالة من الوقائع والمواقف التى تحيلها تدريجيا إلى عالم الأسطورة .

ورغم أن الكاتبة قد درجت على أن تقيم التحول الكلى للأسطورة فى الربع أو الثلث الأخير من القصة كما فى القصص التى عرضنا لها ، فإن مفهومها المكرس فى اتجاه إلغاء الوهم القائم بين الأسطورة والواقع يجعلها تقيم منافذ فى طبيعة مجاوزة الواقع واختراق حدود صوره اليومية . ونرى ذلك فى التفاصيل التى ستشملها سيرة البطلة . إنها تزف إلى الزوج الأول فتجزع ، وتتحصن منه بسكين حتى تتحين الهروب من صورته العارية ، وتلجأ إلى شجرة يتيمة لتبكى أمامها ، ثم تعود إلى اللعب مع الأطفال ، وحين أعيدت إلى الزوج رجعت بثياب حمراء ممزقة . ثم تزوجت من الثانى فواجهت زوجا غريبا من الرجال ، يعلقها بالسقف ويعريها ، ويدور حولها كثور ويرقص منتشيا ، ثم يضربها بالسوط ، ويسجنها فى غرفتها ، ويخرج إلى سمره . وجاء زوج غنى ثالث ، وحملها إلى بلده ، وأسكنها قصرا مليئا بالجوارى والخدم . وما إن أنجبت منه بنتا حتى تزوج بعدها باثنتين ، فتركته . وتزوجت الرابع الذى أحب أن يأكلها فظل يأكل ويسمن حتى لم يعد قادرا على القيام ، وهربت منه . فكان الخامس زوجا قذرا يتاجر فى المواشى فلم تحتمله ، ورجعت شبه مريضة ودخلت حالة الكآبة البشعة ، فبدت امرأة تسكنها الأرواح . إلى أن بلغت مرحلة الهلاس وتجسيم العرس الأسطورى ، الذى حلقت فيه مصفقة بجناحين .

ولا مراء فى أن تفاصيل زواج بطلة (العرس) تنطوى على استباق ظاهر لعناصر الميثولوجيا ، خاصة تلك التى صورت الأزواج على ما هم عليه من القسوة البالغة ، والسادية المتوحشة ، أو تلك التى أظهرت براءتها المفرطة ، وعزلتها المطلقة عن صورة الرجل ، أو تلك التى دفعت إلى تكرار التجربة الزواجية خمس مرات ليتكرر معها رد الفعل نفسه بالهروب والغياب . ولا يتنافى منهج الكاتبة مع هذا الاستباق ، لأنه استباق قصدى يشير فى تصورنا إلى أن الحدود الفاصلة بين الواقع والأسطورة ملغية تماما .

وحين نمضى أكثر فى تحليل هاجس إلغاء الوهم ، وإقامة التشابك المركب بين العالمين سنجد إشارات كثيرة لدى الكاتبة فى هذا السياق أبلغها تلك الفقرات التى تبدأ بها القصة ، كقولها :

« حمامة كانت من نساء البلدة اللواتى يلاحقهن سوء الطالع . امرأة لا تكاد تفارقها رائحة الرماد ، كطيور مغمضة الأجنحة »[١٨] .

وتدفع الفقرة السابقة بحدس التحول إلى الأسطورة والاستباق به قبل معرفتنا لأية معلومات عن بطلتها ؛ فهى فقرة توصّف « الشخصية المغيبة » بمفردات لا تغادرها عناصر الميثولوجيا . فالبطلة اسمها « حمامة » ، والحمامة فى المعتقدات الشعبية رمز للوداعة والبراءة ، لدرجة أن الكثير من الشعوب تحرم صيدها .

•

وقد لاحظنا أن الكاتبة قد استخدمت هذا الاسم أكثر من مرة ، كما هو فى قصة (قيس هوى) . كما استخدمه قصاصون آخرون مثل مريم جمعة فرج فى بعض قصصها . ويعبر استخدام هذا الاسم عند سلمى مطر عن فكرة إزالة الوهم بين عالمى الأسطورة والواقع خير تعبير ؛ فهو من جهة اسم له دلالة الميثولوجية كما ذكرنا ، لكنه من جهة أخرى أحد الأسماء الشائعة فى بيئة الإمارات العربية والخليج العربى ، وهذا يعنى أن الكاتبة لم تصطنع مثل هذا الاسم لاصطناع رائحة الأسطورة . إنه وظيفة ، وجعلت منه إحدى الصور الفسيفسائية التى تجسم العلاقة بالواقع ، والعلاقة بالأسطورة فى آن

إننا قد نجد أن صفة البراءة والوداعة تقترن بجميع الشخصيات المغيبة (الإناث) فى قصص (عشبة) . لكنها فى قصة (العرس) تقترن وظيفيا بالفعل القصصى أكثر مما هو حادث فى بقية القصص ، لسبب أساسى هو أن البراءة فى شخصية « حمامة » هى التى ستؤدى إلى تكرار فعل الهرب من الأزواج الخمسة ، بما فرضوه عليها من عزلة وسلطة .

أما المفردات الأخرى فى الفقرة السابقة فلا تقل فى تأثيرها الميثولوجى واتجاهها نحو الاستباق بهذا التأثير من أجل تعزيز الصلة بين عالمى الأسطورة والواقع . وهذه المفردات هى « سوء الطالع » و « رائحة الرماد » و « طيور مغمضة الأجنحة » . وسيستمر انثيال مثل هذه المفردات التى تشكل موتيفات تلمع من قاع الميثولوجيا كالشجرة اليتيمة التى بكت « حمامة » أمامها ، والليل الذى زوجت فيه ، ثم أعيدت فيه ثانية إلى الزوج ، ثم فزعت إليه بعد نومها فى النهار ، والثياب الحمراء التى عادت بها من الزوج الأول ، والثور الهائج ، ورقص الزوج الثانى ، والقصر الذى سكنت فيه مع الزوج الثالث ، والمطوع الذى قرأ عليها آيات القرآن ، والجنى الذى قيل بأنه سكنها ، والكىّ ، والبخور ، والملح الذى استخدم لطرد الروح الشريرة عنها .

لقد شكلت هذه المفردات مع ثيمة حالات الزواج الخمس أرضا لتشابك صور الفعل الدرامى ، وتبادل الإسقاط من مواقع متعددة ؛ فبواسطتها ظلت الكاتبة تستبقُ التحول الكلى إلى الأسطورة ، مستعينة بوجودها فى رواسب حياتنا الاجتماعية فى الخليج والجزيرة العربية ، وبكونها عاملا مهما فى توظيف لغة تنسجم مع أطروحة إلغاء الوهم بين الأسطورة والواقع . ذلك أن تلك المفردات والثيمات أغرقت لغة الكاتبة فى كثافة تعبيرية لم تخل منها جميع فقرات القصة على الإطلاق . ليس من أجل إغراق المتلقى فى الرمز والتكثيف الشعرى ، وإنما من أجل التوازن مع علاقات التشابك بين عالمى الأسطورة والواقع .

إن اللغة التعبيرية التى تستخدمها سلمى مطر ليست من قبيل التوق المجرد إلى الشعر ، وإنما هى انعكاس لتأسيس فكرى يلغى الوهم بين عالمين ، ويدمجهما فى مجسم واحد وقد أثبتت تجارب كثير من كتاب القصة والرواية والمسرحية أن اللغة التعبيرية مظهر أساسى للحساسية الجديدة فى مثل هذه الفنون ، وخاصة عندما ترتكز على رؤية تؤسس الاندماج والتشابك ، والإسقاط بين أكثر من واقع / حقيقة / عالم .

وسنلجأ إلى اقتطاع فقرة من قصة (العرس) تأخذنا بقوة نحو ما نذهب إليه ، وتدفع بنا إلى تحليل انفجار حضور الأنثى « حمامة » ، وتحولها الكلى إلى الأسطورة فى خاتمة القصة . . والفقرة تأتى فى بداية وصف التحول ، وبعد أن انتهت من أزواجها الخمسة ، ويئست من جميع أساليب العلاج :

« طرقت الأبواب والنوافذ ، وعبرت الطرقات والمؤسسات إلى البحر . . حتى أيقظت فضول البلدة لتجرى وراءها وسط دوائر لهاثها . فى ذلك اليوم الذى

نهضت فيه حمامة كانت البلدة مليئة بصحو غريب ، السماء كانت صافية ، وكان حمام كثير يحلق فى الأعلى ويسد منافذ السماء ، والبحر كان هادئا ومليئا بزبد أبيض ، ونخلات البلدة لم تكن تحمل ذرة غبار ، وحتى عيون أهل البلدة كانت متيقظة ، فعندما نهضت النساء من نومهن أتاهن شعور أن البلدة ستشهد عرسا »[١٩] .

ونرى أن الفقرة السابقة تدق بعنف على سخونة الإسقاط والتشابك الدرامى المركب فى القصة . فالقارىء يصل إليها بعد سلسلة المفردات والثيمات الميثولوجية السابقة ، وقد تيقظت مشاعره وتهيأت أفكاره لقبول تحول سيتسم بحرق الواقع فعلاً دون أن يسقط من نسيجه ، أو أن يتحرر من منطقه . ذلك أن الفعل الذى ستقبل عليه البطلة لا يخرج عن كونه ضربا من خيال مجنون يدفع به الهلاس نحو ما هو غير متوقع استمرارا للقبول بمنطق التحول إلى مشهد العرس الأبيض فى نهاية القصة . لكن الكاتبة لا تعنى ذلك على الإطلاق . فالقصة لا ترسم فى خاتمتها عرسا أسطوريا يغنى فيه أهل البلدة جميعهم ، وترقص جميع النساء ، ويصفق الأطفال وتميل النخيل متطاوعة مع العرس ، وتتحول حمامة إلى كائنة تشبه القطن تحلق حولها كائنات لا ملامح لها ، ويؤتى لها بعريس يجرد من ملابسه ، ويزف معها فى عرس أبيض تحلق بسببه مصفقة بجناحين . . أقول إن الكاتبة لا ترسم مشهد العرس الأسطورى هذا لتقول إن : طلتها قد بلغت مرحلة الجنون والهلاس ، وإنما رسمت ذلك المشهد لتجسم الحلم بثورتها العنيفة المضادة للعزلة والسلطة والخوف .

قد يتراوح وجود احتمال الجنون فعلا ، لكن ليس من أجل صياغة منطقه السيكولوجى الخالص ، وإنما من أجل صياغة التلاحم ، وإلغاء الوهم القائم بين الأسطورة والواقع . ولعل المؤشرات الفصيحة الدالة على أن مشهد العرس تجسيم للحلم بالثورة على هزيمة الواقع ، وليس تجسيدا لحالة الجنون كثيرة نجدها فى الكيفية الميكانزمية التى جرى بها التخطيط للمشهد فى خاتمة القصة ، بدءا من الفقرة السابقة وانتهاءً بالتحليق .

وفى سياق هذا التخطيط سنرى كيف تبدأ اللغة التعبيرية فى تقليل إفصاحها بالواقع اليومى ، كما سنرى حرصا شديدا من الكاتبة على إفراغ جميع صورها وتجسيماتها التعبيرية من أية إشارة مباشرة تدل على جنون « حمامة » . وفوق هذا سنجد نظاما مُخْرجاً للمشهد ينتقل وفق خطوات تشير أحيانا ، وبقوة ، إلى فعل التحريض ضد الواقع المصطنع . كأن تصف الكاتبة كيف تطرق « حمامة » الأبواب والمؤسسات لتوقظ فضول الأهالى ، وليجروا وراء لهاثها ، أو أن تصف كيف أن حمامة اتصلت بالأهالى وكأن أجهزتها الحسية توزعت على كل فرد منهم .

إن انعكاس تجلى التشابك والتركيب الدرامى على ميكانزمات نموذج القص عند سلمى مطر شديد الخصوصية لسبب يتصل بمنهج الإسقاط ، وهو المنهج الذى اعتمد إلغاء الوهم بين الأسطورة والواقع ، وراح يتسقط شظايا الميثولوجيا ويتسلسل بها على مستوى نمو شخصية الأنثى والشخصية الشاخصة ، وصولا إلى مزيد من التدفق لطاقة القص ، ومزيد من الخيال فى تجسيم الزمن ، ومزيد من الكثافة التعبيرية فى اتجاهات اللغة والصور .

ولا ينطبق المنهج السابق على قصة العرس فحسب . إنه ينطبق بالخصوصية نفسها على قصص النشيد وساعة وأعود والزهرة وبحران ونشوان وهيام ؛ لأنها أنضج قصص المجموعة وأهمها . كما أنه ينطبق على بقية القصص مع تفاوت قليل فى نضج الانعكاس المشار إليه فوق أرضية العلاقة المركبة بين الأسطورة والواقع ، دون أن يعنى ذلك تخلى الكاتبة عن منهجها ورؤيتها فى مواجهة سلطة الواقع ، وغياب الحرية ، بواسطة نموذج المركب القصصى المشحون الذى اعتادت عليه طوال تجربتها القصصية[٢٠] .

فى قصة (هيام) تفصح الشخصية الشاخصة عن وجودها ، وتتمثل فى الأب . وأمام هذا الأب ينمو غياب ابنته بموتها . لكنها تتحول إلى حلم يطوف عليه ، فتتجسم صور شتى من الهيام والحب والبراءة . وينقلب غياب الأنثى (الابنة) إلى حضور عميق يمازج بين وجود الأبنة الواقعى ، ووجودها الميثولوجى ممثلا فى صور وعناصر تترقرق فى ذاكرته دون توقف .

وتوظف الكاتبة فى قصة « جنهنار » عناصر بسيطة ويومية ، تتمكن من إحالتها إلى عناصر مقابلة للميثولوجيا . إن الصمت

المهيب لبطلة القصة يقابل صمت الآلهة ، وزواجها من عشرة رجال يذكر بزواج الأنثى الآلهة (عشتار) ، وخلودها إلى التسبيح وقراءة القرآن وسط ثرثرة النساء فى بيتها يضفى عليها هالة روحانية صافية .

وأخيرا توظف الكاتبة الصدفة فى خاتمة القصة ـ فقد وافقت بطلتها على زواج جديد ، وراحت تستعد لعرسها فى الصباح ، لكن حين دخلت تعد القهوة اشتعلت فيها النار واحترقت .

وقد كفت الصدفة فى قصة جنهنار عن كونها صدفة ، وأصبحت جزءا من المركب القصصى الذى يزيل الفاصل بين الأسطورة والواقع . فقد ركبت عنوان القصة من مفردتين ميثولوجيتين وهما الجنة والنار ، وفسرت ذلك بصدفة واقعية ظاهرية لا غير . ذلك لأنها حين وصفت استعداد بطلتها للعرس ، وصفتها وكأنها تستعد للذهاب إلى الجنة ؛ فقد صلت الفجر ، وقرأت القرآن ، وتدهنت بالعود والعطور ، ولبست الثوب الأحمر المطرز ، وكحلت عينيها . أما حين اشتعلت فيها النار فقد وصفت استسلامها وسكونها وهى تردد لا إله إلا الله محمد رسول الله ، ثم خرجت من الرماد رائحة البخور .

خلاصة :

لقد انطلقت دراستنا لتجربة التوظيف الأسطورى فى القصة القصيرة من مقدمة نظرية تؤكد على خصوصية العلاقة بين القصة القصيرة والأسطورة ، ليس من واقع كون العناصر الأسطورية مجرد صور واستخدامات ثانوية طارئة ، وإنما من واقع كونها عناصر بنائية ، تلعب دورا كبيرا فى تحديد الجوانب الإبداعية العميقة الغور فى التجارب الحداثية للقصة القصيرة .

وقد افترضت الدراسة من أجل بحث هذه الحساسية القصصية الجديدة أن المركب القصصى مصاغا من عالمى الأسطورة والواقع يقود إلى مجموعة من التجليات القصصية حصرنا أهمها فى ثلاثة :

أولها : تدفق طاقة القص ، وبلوغه مرحلة يمكن لنظام الحبكة فيها أن يتحول إلى نظام النموذج .

ثانيها : عدم مطابقة زمن القص للواقع ، وتوقه لمفهوم الزمن الميثولوجى الذى لا تدرك أبعاده إلا بوسائط الخيال والحدس ، وتعدد الاحتمال .. إلخ ، مما يشير إلى إدماج طاقة القص فى فعل حرية الإبداع .

ثالثها : التركيب الدرامى المعقد بين الأسطورة والواقع بواسطة منهج الإسقاط العكسى الذى يرمى إلى إلغاء الوهم القائم بين العالمين ضمن مُركب قصصى تتشابك فيه التجسيمات والصور ومستويات كثافة اللغة والرموز والرؤى ... .

واتجهت الدراسة نحو تحليل هذه التجليات فى تجربة الكاتبة سلمى مطر سيف ، وتوصلت إلى تحديد ملامح قدرتها وموهبتها فى تجسيد تلك التجليات الثلاثة على نحو مباشر . ويمكن أن نحدد فيما يلى أهم المظاهر التى تجعل منها كاتبة تمتلك حساسية جديدة مغايرة فى تجربة القصة القصيرة فى الإمارات والخليج العربى :

* قدرة الكاتبة على خلق نموذج واضح لمركب قصصى مضطرد لا تتحرك صيغته وطاقته فى قصة أو فى قصتين ، وإنما تتحرك بنضج ووعى فى جميع ما كتبت من القصص القصيرة . وسواء كانت الكاتبة واعية لوجود مثل هذا المركب أو غير واعية فإن انبثاق النموذج فى تجربتها جعل من الأسطورة مكونا جوهريا لمفهوم القص ، ومغذيا أساسيا لخيال الطاقة القصصية ، وهو ما لم تشهده تجربة قصصية أخرى فى الإمارات العربية .

* برغم ما تعلق برؤيا الكاتبة من احتمالات مستمرة برمز الأنثى المغيّبة فى الأسطورة أو فى الواقع فإنها لم تبعث رواسب هذه الرؤيا فى صيغة صراع اجتماعى بين الرجل والمرأة . أو صراع بين المرأة والمجتمع ، وإنما اتخذت منها وسيلة لصياغة الخوف من السلطة والتوتر من العزلة والضياع من الهزيمة .

* لا يمكن التفريق بين قوة إحساس الكاتبة بالواقع وقوة إحساسها بالأسطورة والميثولوجيا ، فهى تمتلك ناصية الإحساسين بعمق لا تنقصه الدقة . ويقف هذا التوازن المشدود ، المتوتر وراء توازن العناصر الأسطورية والعناصر الواقعية فى مركبها القصصى . فكما نجد فى قصصها مفردات وشخصيات وصورا مغرقة فى ميثولوجيتها نجد شخصيات ومواقف وأحداثاً ترتبط بنقطة الارتكاز فى

الـواقـع ، خـاصـة مـع تجسيـد الأحـلام والانقسـامـات والاحتمـالات ، والثنـائيـات ، والمخـاوف المتـرددة ، والخيالات غير المقيدة ، ونحو ذلك مما ينطلق فى نموذجها القصصى من « مـوقف واقعى » دائم كما رأينـا فى تحليـل النماذج .

* تمكّنت الكاتبة من صياغة أحد اتجاهات الزمن التى تتسم بالتعقيد الشديد وهو الزمن الميثـولوجى ، ومعـادلته بـاتجاه الـزمن الـواقعى ضمن هـدف واحـد وهـو تجسيم الزمن ، وجعله ظاهرة غير محدودة الوجود فى الظاهر .

* تتميز تجربة قصص (عشبة) بقدر متوازن من الذاتية تفتقر إليه كثير من تجارب القصة القصيرة فى الإمـارات العربية والخليج العربى . وأرى أن الكاتبة قد استطاعت أن توجد لتجربتها الذاتية منطقة غير محايـدة ، ومنحازة عـلى الـدوام مع بـطلاتهـا المسكـونـات بـالأرواح والمعتقـدات الميثولوجية المغرقة ، وهى المنطقة التى تتحرك فيها الشخصية الشـاخصة فى نـظام النمـوذج الـذى حـددنـاه للمـركب القصصى . ورغم أن الشخصية الشاخصة ترتـدى ثياب الراوى فى بعض القصص فإنها ظلت نمطا منتفخا ، تحركت فيه ذات الكاتبة فى حدود ودوافع الاحتماء بـرمز الأنثى ، وأفصحت خلاله بإشارات كثيرة يمكن أن تفيد ملاحظات الدارسين والنقاد السيكولوجيين[٢١] .

* لم تفض الكاتبة فى جميع ما قرأت لها بأى تخطيط نظرى للتوظيف الأسطورى فى تجربتهـا القصصية ، ومـع ذلك فإن تحليلنا السابق يكشف عن وضوح نظرى لا تنقصه الدقة فى هذه التجربة . وقد يعبر ذلك إلى أن أى تأسيس نظرى فى مجال خصوصية علاقة الأسطورة بالإبداع لن تقوم له قائمة إلا فوق ممارسة إبداعية نـاضجة . وقـد أشارت الكاتبة فى مجموعتها القصصية إلى مصطلح « أسـطورى » أربع مرات[٢٢] لكنها لم تعن بهذه المفـردة سوى التجسيم والوصف التعبيرى غير المباشر .

ورغم كل ما تحققه سلمى مطر سيف من إمكانات جديدة ومغايرة فى تجربة القصة القصيرة فى الإمارات العربية فإن سؤ الا مهما يتمثل أمامها بقوة . . وهو كيف ستطوع مركبها القصصى المنمذج مع إمكانات الحداثة فى الإبداع القصصى مستقبلا .

إن هناك خطورة شـديدة فى استمـرار ذلك النمـوذج على الوتيرة نفسها وعدم انقطاعه عن تجسيـد الإحساس بـالواقـع والأسطورة فى آن . وهناك خطورة أشد فى الإلحاح على رمز الأنثى أو الاحتماء الأبدى بوجودها الميثولوجى ما لم ينطلق ذلك من دراسة ، ومراجعة للطبيعة الإبداعية فى هذا الرمز . كما أن هناك خطورة ثالثة فى الإبقاء على حيلة شخوص ذات الكاتبة بواسطة وجود « الشخصية الشاخصة » . . وأخيرا فإن هناك خطورة رابعة فى استمرار كرّ بعض المفردات والصـور الميثولوجية دون سبر أغوارها فى الـذاكرة الشعبيـة ، ومن ثم تجسيدها بمخيلة إبـداعية متحـررة . وأنا أعنى فى ذلـك تلك الصور والمفردات التى ترددت فى بعض القصص مثل (عشبة) و (غياب) و (جنهار) و (فى أحد البيوت) ولم تبعث بآثار عميقة ، وممتدة . ذلك لأن الكاتبـة أنضجت استخدامهـا ، وتـوظيفها فى قصص مثـل : النشيد وسـاعة وأعـود والعرس والزهرة وتلعثم .

أمـا أكثر الأمثلة أهميـة فيتصل بمستقبـل الاتجاه إلى ذلـك المركب القصصى المعقد الذى درسنا كيفيته الإبداعية فى إحدى التجارب الإبداعية المعاصرة . فقد طرحنا منذ مقدمة الدراسة أن تفجير طاقة القص المعاصر لن تقوم لها قائمة تأخذ بنا نحو اعتناق الحساسية القصصية الجديدة إلا بواسطة خلق مـركب قصصى ينسـج فيه خيـال الـواقـع ، كمـا ينسـج فيـه خيـال الميثولوجيـا ، دون النظر فى أيهما أسبق أو أكثر أهميـة . ففى عملية تركيبية كهذه لا توجد حدود فاصلة بين ما هـو واقعى وأسطورى ومثالى وذاتى ومـوضوعى . . إلـخ ، ذلك أن المـدى القصصى كلّ واحد لا يمكن تجزئته ، أو تحديد مناطق ينحل فيها القص وأخرى يتدفق فيها بقوة .

وأخيرا فإن أهم ما يتخايل فى خلاصة هذه الدراسة هو أن ما ينجزه القص المعاصر أو ما سينجزه من كشوف وإمكانات فى ضوء الخيال المركب من الميثولوجيا والواقع سيشكـل المستقبل الحقيقى للإبداع فى القص المعاصر . ليس أمام تقنيات القص المغـايـرة التى استعيـرت من الفنـون الأخـرى ومن العلوم والتكنولوجيا وإنما أمام فنون عريقة كالشعر ، وأخرى جماهيرية كالسينما .

المراجع والهوامش :

١ - انظر دراستنا **انتحار الذات وانهيار القصة** حول تجربة محمد الماجد فى القصة القصيرة ودراسة « **الانتماء من العزلة** » حول إمكانات استجابة القصة القصيرة فى الخليج العربى لمشاعر الهوية والانتماء القومى .

٢ - انظر مجموعة **الخشبة** عبد الله صقر أحمد ، مطبعة دبى ، بدون تاريخ ص ٥٦ .

٣ - انظر قصة **عاشق الجدران القديم** ، مجموعة **كلنا نحب البحر** ، إصدار اتحاد كتاب وأدباء الإمارات . الشارقة ١٩٨٦ ص ١٠٧ .

٤ - انظر مجموعتى محمد حسن الحربى **الخروج على وشم القبيلة** ، دار الكلمة للنشر ١٩٨١ ، والثانية « **حكايات قبيلة ماتت** » دار الكلمة للنشر ١٩٨٧ .

٥ - انظر قصة **قالت النخلة للبحر** مجموعة **السباحة فى عينى خليج يتوحش** عبد الحميد أحمد ، دار الكلمة للنشر ١٩٨٢ ص ١١ .

٦ - قصة **البيدار** ، مجموعة **البيدار** عبد الحميد أحمد ، دار الكلمة للنشر ١٩٨٧ ص ١١٣ .

٧ - قصة « **ثقوب** » ، مجموعة **فيروز** ، مريم جمعة فرج ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ١٩٨٨ ص ٤٩ .

٨ - **فراس السواح لغز عشتار** ، دار الغربال ، دمشق ط ٢ ١٩٨٦ ص ٢٥ .

٩ - قصة **النشيد** مجموعة عشبة ، سلمى مطر سيف ، دار الكلمة للنشر ١٩٨٨ ص ٥٣ .

١٠ - مرت دول الخليج العربى ببعض الأعوام التى ساد فيها الكساد الاقتصادى والفقر وتسبب فى إفلاس الكثيرين وهجرتهم كما هو فى بدايات هذا القرن وفى الثلاثينيات ويتعارف الناس على تسمية هذه السنوات بسنة الجوع أو البطاقة أو نحو ذلك . ولذا فإن إشارة الكاتبة عن سنة الجوع ترفد مما يروى من أخبار شعبية عن مثل هذا الحدث.

١١ ــ مجموعة **عشبة** ص ٥٣ .

١٢ ــ المصدر السابق ص ١٧ .

١٣ ــ **ما قبل الفلسفة** ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ٢ ، ١٩٨٠ ، ص ٣٦ .

١٤ ــ **الأسطورة والرمز** ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، مشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية ١٩٧٣ ، ص ٧٣ .

١٥ ــ مجموعة عشبة ص ٥٣ .

١٦ - يسود فى المعتقدات الشعبية تصور شائع حول القط بأنه تعويذة للإخصاب وبعض الشعوب تعتقد أن دفن القط يعمل على كثرة المحصول . وفى المعتقدات الشعبية فى الخليج والجزيرة العربية الكثير مما يشير إلى علاقة القط بالجن والعالم السفلى كالنهى عن ضربه أو إيذائه وكاتخاذه وسيلة لفك عقدة خوف من يعتقد أنه مسكون بالجن ، وذلك بأن يرمى القط فى وجهه ليشفى بعد ذلك .

١٧ ــ المصدر السابق ص ١٠٥ .

١٨ ــ المصدر السابق ص ٨٩ .

١٩ ــ المصدر السابق ص ٩٣

٢٠ ــ ينطبق منهج الإسقاط الذى نحلله على قصص أخرى لم تنشر فى المجموعة مثل قصة فى **أحد البيوت** ، المنشورة فى الملحق الثقافى لجريدة الخليج «٦» ستمبر ١٩٨٢ وقصة **اليقظة الأخيرة** المنشورة فى جريدة البيان ١٩٨٨ .

٢١ ــ تعبر الكاتبة بصورة لاواعية عن رغبة الاحتماء بالأنثى على صعيدها الشخصى فى استعارة الاسم الذى اشتهرت به فى الكتابة القصصية والصحافية وهو : سلمى مطر سيف : ذلك أن هذا الاسم يتضمن الإشارة لثلاث مفردات ميثولوجية لها دلالتها فى تجسيد رغبة الاحتماء . فالأول (سلمى) هو اسم بطلة أسطورية عربية عاقبها أهلها مع حبيبها (أجأ) ومسخا جبلين انتقاما منهما ولايزال الجبلان باسم أجأ وسلمى قائمين فى نجد بالجزيرة العربية . أما مفردتا مطر وسيف فهما مفردتان لهما تاريخ ميثولوجى لا ينفصل عن معنى الاحتماء بشكل عام .

٢٢ ــ القصص التى ورد فيها ذكر مصطلح أسطورى هى النشيد و بحران ونشوان و هيام



ترحب (فصول) بإسهامات كتابها من أنحاء الوطن العربى كافة ، وتسعد بدعوتهم إلى المشاركة فى محاورها القادمة :

- زمن الرواية
- جماليات النص الشفاهى
- الممارسة المسرحية
- حاضر الشعر العربى

وترجو المجلة أن تقدم الدراسات مكتوبة على الآلة الكاتبة أو بخط واضح ، وأن لا يجاوز عدد صفحات الدراسة ثلاثين صفحة .

حوار ونصوص

مع فيليب هامون

فيليب هامون (١٩٤٠ ــ) Philippe Hamon ولد في مقاطعة بريتاني Bretagne شمال فرنسا ، ودرس الآداب القديمة والحديثة وتاريخ الفن في السوربون وعين سنة ١٩٦٨ في جامعة رين RENNES حيث كان يدرس الأدب الحديث ، وكانت فرنسا في تلك الفترة تشهد موجة من الاضطرابات في جميع المجالات ، شملت التعليم والثقافة ومختلف المؤسسات .

وعلى الصعيدين الأدبي والسياسي ، كان هناك إنصات لما يحدث في الشرق (أي أوروبا الشرقية) ، خاصة بعد نشر نصوص الشكلانيين الروس ، وكانت اللحظة تاريخية أيضا ، إذ بدأت العلاقات بين الشرق والغرب تأخذ في التقارب . وتعتبر جوليا كريستيفا J. Kristeva التي وفدت إلى باريس عشية عيد الميلاد سنة ١٩٦٥ من نتاج هذا التقارب ، إذ حصلت على منحة من الحكومة الفرنسية ، إبان حكم ديجول ، وكانت حينئذ في الرابعة والعشرين من عمرها ، لدراسة الأدب في باريس . وقد بدأت بالفعل في التحضير لرسالة عن الرواية الجديدة تحت إشراف لوسيان جولدمان ، ولكن سرعان ما دعاها الوضع المتفجر في العلوم الإنسانية وخاصة في مجال السيميوطيقا إلى ترك موضوع دراستها من أجل البحث عن جذور معرفيه أكثر تعقيداً ، وبدأت رحلتها مع كيفية تكوين الرواية بوصفها جنساً أدبياً ، ثم تحولت إلى ماهية السرد إلخ . . كانت هذه الفترة ، أيضا ، هي التي شهدت الحلقة الدراسية (السيمنار) التي كان يعقدها بارت Barthes في مدرسة الدراسات العليا في باريس . وشهدت الفترة ، بالمثل ، توافد الباحثين على معمل الأنثروبولوجيا الاجتماعية الذي كان يشرف عليه كلود ليفي شتراوس Levi-Strauss وكان يضم قسما لغويا ــ سميائيا . وفي تلك الفترة أيضا ، أدت العلاقة التي ربطت كريستيفا بفيليب سولرز Sollers إلى أهم إنجازات مجموعة « تل كل » Tel Quel .

وكانت تلك المجموعة شديدة الارتباط بتودوروف وبنفنيست ولاكان . وكان سولرز قد قدم في إطار السيمنار البارق في نهاية سنة ١٩٦٥ دراسته الملهمة عن ما لارميه ،

---

* قدم فيليب هامون وأدار معه الحوار هدى وصفي .

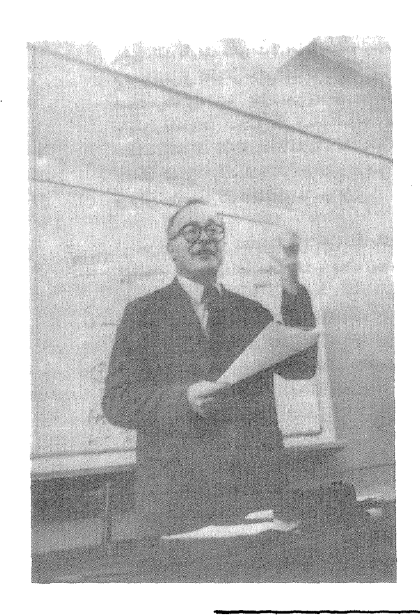
حيث نسب إليه الفضل فى التقارب بين الأدب والنظرية الأدبية ، حيث قيل « إن ما لارميه يرى أن الأدب يرتبط بالعلم ارتباطاً وثيقا » . ومن هنا تناغم مشروع « تل كل » وجهد مالارميه ، سعيا وراء تأكيد التجريب فى الأدب ، ومجاوزة الأنواع والحدود ، وفهم الأدب بوصفه تعبيرا عن الوعى بالذات فى علاقتها بالموت ، من حيث هو ـ أى الموت ـ انتحار حقيقى ، من أجل عودة سطوة اللغة ، وعلى نحو يجاوز به الأدب حدود الذاتية الخاصة بوعى المؤلف . ولقد كان فى اهتمام مالارميه بالبلاغة وفقه اللغة والدعوة إلى التأمل السيميائى ، بالإضافة إلى مشروع الكتابة الداعية إلى المستحيل بوصفه أفقاً ، كان فى ذلك ما جعل من عام ١٩٦٦ سنة « تنوير »كما دعاها فرانسوا دوس F. Dosse فى كتاب (تاريخ البنيوية) Histoire du Structuralisme الذى ظهر الجزء الأول منه فى نهاية سنة ١٩٩١ وتبعه الجزء الثانى فى بداية سنة ١٩٩٢ .

وكانت الرغبة فى التجديد فى مجالى اللغويات والنقد الأدبى تلاقى معارضة شديدة فى أوساط السو ن القديمة التى قاومت هذه التيارات ، وناهض التيار الذى يدامع عن التاريخ (الأدبى بالذات) وتيار فقه اللغة التقليدى والقواعد المقارنة ، الكثير من الأطروحات التى قدمها أنصار التجديد . وشارك فيليب هامون مبكراً فى هذه المعارك ، سواء بالنشر أو بالاشتراك فى المؤتمرات العلمية وبعد ذلك بإصدار (مع تودوروف وجينيت) مجلة « بويطيقا » Poetique التى انطلقت فى تلك الفترة بقوة اهتزت لها الأوساط البحثية العالمية . وشهدت الفترة الممتدة من سنه ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٧٥ تأججاً فكرياً لافتا ، بعد ظهور الأعمال التى أصبحت فيما بعد نصوصاً تأسيسية فى الفكر النقدى المعاصر ؛ ونعنى بها أعمال بارت ، وفوكو ، ولاكان ، وجينيت ، وتودوروف . وشارك فيليب هامون ، من داخل الجامعة ، فى تطبيق وتقنين وتكييف هذه المناهج الحديثة من خلال السيمنار (الحلقة الدراسية) الذى عقده فى جامعة رين Rennes والذى أكد فيه التنظير لأساليب السرد ، واهتم فيه بتأصيل الأسلوبية البنيوية فى الدرس الأكاديمى ، وانتقل بعد ذلك إلى جامعة السوربون الجديدة (باريس ٣) حيث رأس قسم الأدب واللغة الفرنسية ، وحيث يواصل نشاطه البحثى والتعليمى . وقد ترجم الكثير من أعماله إلى مختلف اللغات . وقام بالتدريس فى الجامعات الأجنبية (الولايات المتحدة ، ج . م . ع . ، ألمانيا ، هولندا) . وقد حاول هامون فى أعماله أن يعالج مجالات السرد المختلفة فى عدة أعمال تطبيقية ، واهتم بشكل خاص بمشكلات الوصف الأدبى ومشكلات الشخصية الروائية ومشكلات الكتابة الواقعية .

وتخصص هامون فى الدراسات الخاصة بنسق الشخصيات فى العمل الأدبى . وكان قد حصل على درجة الدكتوراه فى رسالة عن نسق الشخصيات فى أعمال إميل زولا ، مما جعله متخصصا فى أدب المرحلة الطبيعية فى الإبداع الروائى الفرنسى .

والحوار الذى نقدمه جاء على هامش السيمنار (الحلقة الدراسية) الذى عقد فى قسم اللغة الفرنسية بآداب عين شمس والذى استمر أسبوعين ، توقف فيه هامون أمام مشاكل الواقعية فى الكتابة الأدبية ومشاكل الخطاب « المقيد » كما يسميه le discours contraint ، وقدم تحليلاً لنصوص متعددة من القرن التاسع عشر وبداية العشرين (زولا ، موباسان ، فلوبير ، بروست . . . إلخ . .) . وبالإضافة إلى هذا الحوار ، فقد كتب فيليب هامون مقالاً قصيراً خصيصاً تحية لمجلة (فصول) بعنوان الأدب = حرية + قيد ، نقدمه بعد الحوار .

●



هـ : فيليب هامون ، تعد اليوم من الوجوه اللامعة « للنقد الجديد » فى فرنسا . فما تقول فى الاتجاهات النقدية الحالية ؟

ف : أقول إن المشهد النقدى أو البحثى الحالى فى فرنسا « هادىء » ، بمعنى أننا ابتعدنا كثيراً عن الفورات الكبيرة وغليان الفترة السابقة (أقصد من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٧٥)حيث كنا نشهد مولد كتاب جديد كل شهر ، كتاب مهم للغاية ، كتبه جينيت ، أو بارت ، أو لاكان ، أوليفى شتراوس ، أو تودورف . . . إلخ .

وفى هذا الوقت نفسه ، ولد العدد الأول من مجلات لها ثقلها ، مثل (بويطيقا) أو (أدب) أو (لغات) . . إلخ ، أو تراجم لا يستهان بها لكتابات الشكلانيين الروس أو ياكبسون أويوليس Jolles أو هيلمسليف . . إلخ . أما اليوم فإن غلاة البنيويين قد ماتوا (وكان آخرهم جريماس الذى توفى فى ٢٧ فبراير الماضى) . وبدأت تظهر بشكل لافت محاولات تقييم وتجميع على شكل رصد مقنن ، أو مؤتمرات حول تيمة بعينها ، أو أعمال جماعية تحمل أغلبها اسم « نظرية الأدب » ، أو معاجم مثل (معجم بويطيقا) أو (معجم الأسلوبية) أو (معجم الأدب) . .

إلخ . وتلك بالترتيب منشورات لاروس هاشيت والموسوعة العالمية . وهناك أيضا رصد تاريخى كـالذى قـام به فرانسوا دوس فى كتاب من جزئين تحت عنوان(تاريخ البنيوية)(١٩٩١ ــ ١٩٩٢) وهو محاولة صادقة لإبراز أهم سمات مرحلة ثريه للغاية . إذن ، نحن إزاء عصر مواجهة ، مراجعة ، عصر تجميع ، عصر تبسيط تعليمى على ما يبدو ، فالعديد من السلاسل تنشر طبعات للمؤلفات الشهيرة مصحوبة بتعليقات وتحليلات تضع فى حسبانها معطيات وإنجازات علوم السرد والأسلوبية ، أما المناهج الكبرى التى كانت تـطالب بالهيمنـة (مثل البنيـوية ، والتحليل النفسى ، والنقد الاجتماعى ،والتناول الماركسى ، والسيميوطيقا) فإنها وإن بقيت فاعلة ، لم تعد راغبة فى فرض سطوتها على نحو ما فعلت فى مراحلها الأولى .

نحن فى مرحلة أكثر انتقائية ، وقد لا يكون ذلك بالشىء الإيجابى . وعلى كل ، فبالإضـافة إلى هـذا الجهد التجميعى ، فإننا نشهد تفجراً فى البحث ، مجلات وسلاسل ، منها على سبيل المثال سلسلة (بويـطيقا) ومجلة (بويطيقا) نفسها ، منشورات سوى Seuil ، ولكنا لا نرصد تياراً واضحاً يمكن أن يكون محدد الملامح ، وربما تكون (كتابات) التى تنشرها دار النشر للمطبوعات الجامعية P.U.F. مع عناوينها المختلفة ومناهجهـا المتعددة شهادة واضحة على ما أقصده بكلمه « تفجر » . أما الدراسات « النسوية » التى تأخذ أهمية كبرى فى الـولايات المتحدة ، فإنها لم تشكل فى فرنسا مجالاً حقيقيا للبحث . وأحدث المحاولات النقدية هى التوليدية الأدبية-**Généti-que littéraire** (مارك دى بيازى **P.M. de BIAZI**) التى تعتنى بشكل خاص بما قبل العمل الأدبى : المسودات ، المخطوطات ، الملفات التحضيرية .

وهذا الاتجاه تهتم به حاليا جماعة من الباحثين فى المركز القومى للبحوث الاجتماعية ، وتعمل من خلال معهد ــ أقيم خصيصاً لتلك الدراسات ــ ويدعى معهد النصوص والمخطوطات الحديثة (ITEM) . ولكنا نعود فنقول إن كل الاتجاهات الآن : مثل الأسلوبية ، أو التاريخ الأدبى أو السردية أو الفلسفة أو التوليديـة الأدبية ، أصبحت تتعايش سلمياً بعد طول صراع على السلطة (لنذكر المعركة الأدبية الشهيرة بين بارت وبيكار سنة ١٩٦٦ النقد والحقيقة ــ نقد جديد أم دجل جديد ؟) وأصبح الجميع الآن يعملون فى صمت .

حاليا ، نحن فى عصر الكتب المعنية بموضوع خاص أو مؤلف ما أو قضية معينة . على سبيل المثال : (الشعر والحكى) لدومينيك كومب D. Combes أو(الشعر الحديث وبنية الأفق) لميشيل كولو M.Collot أو الدراسـة الأخيرة لجريماس عن (سيميوطيقا الأهواء) ؛ تلك هى الأعمال التى نلتفت إليها اليوم بدلاً من إعلاء شأن مدرسة ما أو جماعة ما أو منهج ما ؛ أما التوجه الآخر الذى نستطيع أن نرصده ، فهو مرتبط بمحاولات « التحفير » فى القضايا الكبرى التى تلازم الفكر الإبداعى منذ بداياته الأولى للتقنين والتنظير ، ونعنى قضايا مثل المفارقـة ، الإيقاع ، الواقعية .

هناك اليوم كتب لامدارس أو تيارات أو اتجاهات . وربما رصدنا ميلا خاصا إلى دراسة الفنون (التصوير ، الموسيقى ، العمارة . .) فى علاقاتها المتشابكة مع النص الأدبى . ويعتبر لوى مارين L. Marin رائداً فى هـذا المضمار ، أى فى مزجه بين صورة ــ للقراءة ، وصورة ــ للمشاهدة (كان هذا محور المؤتمر المهم الذى عقد مؤخراً بمتحف أورساى Orsay) ، وفى بحثه عن العلاقات بين الخطاب العلمى والخطاب الأدبى . ولا يفوتنا الإشارة هنا إلى أعمال ميشيل سير M.Serres .

هـ : « الواقعية » إشكالية قديمة وقضايا ترتبط بقضايا معاصرة . ما رأيك ؟

ف : إن إشكالية « الواقعية » وعلاقه النص التخييلى بالواقع ، بالمرجعية ، من القضايا التى لم تحسم فى الدرس الأدبى وتعاود الظهور على فترات ، وبإلحاح ، وتستحوذ حالياً على اهتمام الباحثين . وأعترف أنها من القضايا التى أحب أن أعود إليها ، وربما تناولت السؤال بشكل آخر : ما الأدب ؟ ومن زاوية سؤال آخر : كيف يجعلنا الأدب نصدق أنه يحاكى الواقع ؟.مثل هذه التساؤلات لا تعفينا من البحث بأى ثمن (انظر أعمال سيرل Searles و بافل Pavel) عن « الاختلافات » بين النص التخييلى والنص الحقيقى .

إن المرجعية هى فعل متأصل بعمق فى فعل الكلام ، وأن نتكلم يعنى أننا نتكلم عن شىء مع أحد . وبالفعل ، فإن ما يعنينا هو « عن » و« مع » . فالواقعية إذن ليست سمة « فطرية » لهذا الخطاب او ذاك ، ولكنها علاقة ،

وإذن ، هى بناء وإنتاج مشترك لرسالة ما ولشركاء فى فعل الكلام ، وعلينا كما أوضح بارت أن نتكلم عن « أثر الواقع » ، فالأدب لا يبعدنا عن الواقع ، بل على العكس ، يعيد بناء علاقتنا بالواقع بصفه مستمرة . ولكن يبقى أن نعرف أن كل نوع أدبى أو كل طليعة أدبية تبنى « أثرها الواقعى » الخاص بها . ولمزيد من الإيضاح ، علينا أن نقيس المسافة بين رولان بارت طبعة سنة ١٩٦٨ ورولان بارت فى آخر أعماله عن الفوتوغرافيا (الحجرة المضيئة la chambre claire) حيث نجد أن المفهوم « الآلى » نسبياً والشكلى لما يدعوه « التفصيلة » detail أو ما يسميه « الخطأ فى البنية de defautt dans la structure قد أصبح أكثر ثراءً بإضافته البعد الوجودى والتداولى الذى يشبه الدقة التى تسمح بها الفوتوغرافيا أو ما يسميه بارت « البونكتوم » (punctum) .

إن هذه المسافة بين أعمال بارت سنة ١٩٦٨ وأعماله التى أصدرها قبل وفاته ، هى دليل نموذجى على الشوط الذى قطعه البحث فى هذه الفترة .

هـ : ما إسهامك فى المشهد النقدى العالمى ؟

ف : إن إسهامى متواضع فأنا قد ولدت « **بحثيا** » عام **١٩٦٦** عندما قرأت ــ بانبهار ، ودون أن أفهم أحياناً ــ الكتب الكبيرة : (**الكلمات والأشياء**) لـ (فوكو) ، (**كتابات**) لـ (لاكان) (**الدلالية البنيوية**) لـ (جريماس) . . إلخ ، وهى كتب ظهرت كلها فى هذه السنة ؛ وأنا ومعى مجموعة من الباحثين الجامعيين من جيلى تدين لهذه الكتب . وبصفتى معلماً ، حاولت أن أشرك فى قراءتها آخرين ، ثم ولدت هذه الكتب فى نفسى الرغبة فى محاكاتها ؛ فبعد المرحلة التى سيطر فيها النقد الانطباعى والمحاولات الوضعية لتاريخ الأدب ، جاءت هذه الكتب لتقدم تصوراً صارما فى التناول . وتطرقت إلى مناطق تحليل جديدة تماماً . وإذا كانت هناك مساهمة من جهتى ، فهى تتلخص فى محاولتى أن أشق طريقا فى منهج السردية أو علم السرد (وقد نحت تودوروف هذا المصطلح فى كتابه **قواعد الديكاميرون**) عبارة عن مجالين محددين للبحث . ويعنى ذلك أننى فى إطار السردية توقفت أمام مفهوم « الشخصية الأدبية » وحاولت أن أطبق فى دراسة هذا المفهوم مصطلحات مستمدة من منهج متجانس (وقد أمدتنى

السيميولوجيا بمثل هذا التجانس) . وهذه المقاربة حررتنى من التناول السيكولوجى الانطباعى التقليدى . وفضلا عن ذلك ـ وضد التيار التسلطى لعلم السرد ذاته ،حيث « كل شىء حكى والحكى فى كل مكان »ـ حاولت أن أشق طريقا فى الدراسات الخاصة بالوصف الذى اعتبره يشكل ، بالإضافة إلى الأبنية السردية والأبنية الشعرية وأبنية المحاجاة والأبنية الإيقاعية ، النمط الخامس الشكلى (لا أتكلم هنا عن« نوع» أدبى)الخاص بتنظيم التلاحم بين مختلف أنواع المنطوقات . وتدين هذه الدراسات لمن سبقونى من أمثال جينيت ودراساته عن « حدود الحكى » ومقالات ريفاتير عن الأنسقة الوصفية التى ظهرت فى الأعداد الأولى من (مجلة بويطيقا) ، وقد حاولت أن أبلور فضاء تنظيريا محدداً قدر الإمكان حول هذا الموضوع ، سواء من خلال عملى المسمى (مدخل إلى تحليل الوصفى) Introduction a l'analyse du descriptif الذى يهتم على وجه الخصوص بالنمذجة الشكلية للمنطوقات الوصفية ، أو من خلال أعمال أخرى مكملة مثل (النص والأيديولوجيا) Texte ideologie أو (معارض) Expositions ، وهى محاولات من أجل طرح العلاقه بين هذا الشكل (الوصف) والسياق الأيديولوجى والتاريخى ، خاصة فى القرن التاسع عشر الفرنسى (العصر الذهبى للرواية الوصفية) . وفى أثناء عملى هذا ، حاولت أن أقنن من أجل الدراسات الأدبية مفهوم الأيديولوجيا الذى كان يبدو لى أنه قاصر على مجالات بحث أخرى مثل السميولوجيا والأنثروبولوجيا ؛ وأنا أعتقد أن الأدب ما هو إلا معمل متميز لإعادة صهر وتصنيع « قيم » أى الأيديولوجيات ، وإن دراسة آليات الصهر والتصنيع من صميم اختصاص الباحثين فى علم الأدب . ولكن يظل المشوار طويلا فى هذا المضمار . وعلينا أن نبحث عن مفاهيم وأدوات عمل تسمح بخلق « بويطيقا أنساق القيم » . أى شعرية الأنساق المعيارية أو الأنساق الأيديولوجية ، فالأمر سيان . وتعد هذه الدراسات داخلة فى صميم الاهتمام الحالى الملح للمجال الأدبى . ويبدو لى أن أعمال باختين عن تعدد الأصوات ، وأعمال ديكرو عن المحاجاة ،وكلود دوشيه عن النقد الاجتماعى ، أو أعمال زيما عن الغموض واللامبالاة الروائية ، هى جميعاً دراسات تسير فى هذا الطريق .

هـ : ولكن يظهر لنا من خلال قراءتك النقدية ، أنك لا تلتفت إلى مشاكل النطق énonciation ، كما أن عودتك أو استلهامك للنموذج البنيوى ، بديا كمالو كانا مخرجاً من هذا المأزق : ما رأيك ؟

ف : أنا أعرف أن المرحلة الحالية (بداية التسعينيات) مرحلة تستباح فيها الأشياء ، ويسهل فيها الإنكار وعدم الاعتراف بما كان . وقد جرت العادة ــ أو لنقل الموضة الآن ــ على التهكم على البنيوية ، لكننى أظل إجمالا مخلصا للعديد من الفرضيات والصياغات الخاصه بالمنهج البنيوى ، وذلك لأن هذا المنهج ــ فيما يبدو لى :

١) بسيط واقتصادى .
٢) يمكن إعادة إنتاجه بواسطه أى باحث .
٣) متجانس وواضح بالنسبة لمفاهيمه وفرضياته (مجمل النظرية السيميوطيقية) .
٤) يمكن تطبيقه على أشياء مختلفة (أساطير ، حواديت شعبية ، نصوص أدبية ، مسرح ، نصوص دينية إلخ . .) .
٥) يؤدى إلى كشف ، أو يسمح بالكشف عن أشياء فى الظواهر التى هى موضوع الدراسة .

وما أكثر ما أخذ على البنيويين أنهم يهملون الظواهر الخاصة بالنطق/التداولي énonciation ولا يقيمون وزنا لها . ولكني أزعم أن تلك قضية مغلوطة ، ذلك لأنه منذ وقت مبكر ، أي منذ سنة ١٩٦٦،اهتم باحث مثل بنفنيست في كتابه (مشاكل علم اللغة العام) بدراسة الجهاز الشكلي للنطق énonciation بالإضافة إلى أن التراث البلاغي الفرنسي إلى عهد بول فاليري في القرن العشرين اهتم دائما (من خلال مفاهيم مثل « مشاكلة الواقع » أو أساليب « الإقناع ») بالموضع المادي الملموس للنطق énonciation . إن مفهوما مثل « دفتر الشروط Cahier des charges» الذي استخدمته في دراستي عن زولا « طاقم الرواية » le personnel du roman أو مفهوما مثل « النوع » الذي ظهر في دائرة الاهتمام مرة أخرى (شيفر Schaeffer) ، أو مفهوم « بلاغة القراءة » (ميشيل شارل M. Charles) أو بويطيقا المعيار- أنساق أيديولوجية الذي ذكرته من قبل، كل ذلك يؤكد أننا لا نغفل الاستثمار في مجال النطق enonciation . ولكن علينا أن نفرق بين النطق في المنطوق énonciation dans l'énoncé (جريماس) والنطق énonciation ومدونات المؤلف (جميع أعماله) أو الكاتب (لكتاب بعينه) ، أقول : علينا أن نميز بين ما سبق وبين الراوي أو الواصف أو صاحب الحجة في النص . إن دراسة آليات المفارقة ، أو الحوار الروائي أو النص الغنائي (حيث تعد الأصوات المنطوقة enonciation من صميم النوع) أو ما أسماه بودلير « تبخر الأنا » ، تشكل في الوقت الحالي مجموعة من مجالات البحث الواعدة التي لم تستغل بعد بشكل واف .

منشورات وأبحاث فيليب هامون
بين سنة ١٩٨٧ وسنة ١٩٩٢

- **Expositions, littérature et architecture au XIX eme siècle** (Publication: début 1989) (Paris, éditions Corti). (1989).
  - Le C.H.A.T., Centtre d'Historire et d'analyse des textes, centre pluridisciplinaire de l'Université de Rennes II En 1985-1986, le C.H.A.T. a oragnisé un cycle de communications sur le thème: **"Texte et Architecture"**. Les travaux du C.H.A.T. servent égalment de "soutien" aux étudiants du D.E.A. Thème 1986-1987: **Littérature et passions.**

-**Préface** de l'édition des actes (Publication 1990): **Passions.** Préparation de "l'année Paul Féval" qui a été célebrée à Rennes en 1987. Organisation d'un colloque (sous la responsablitite du. C.H.A.T.) sur le thème: **"Paul Féval et le roman populaire XIX siècle"**. (septembre 1987, publication des actes en cours).
- Organisation d'un colloque **"Noël du Fail"**, organisé par le. C.H.A.T. et le Départment d'Histoie de l'Université de Rennes II (juin 1987). Publication des actes en cours (éditions VRIN).
- Préparation et préface de l'édition des actes du colloque **"Texte et Architecture"**, sous la forme d'un volume collectif, édité par les Presses de l'Universite de Rennes II et intit **Littérature et architecture** (avril 1988). Participation régulière aux séminaires et travaux de l'I.T.E.M. ris, C.N.R.S.) (Groupe Zola).
- Péraation et rédaction d'une anthologie de textes rhétoriques, et critiques portant sur **La description littéraire** (éd. MACULA, Paris, manuscrit remis à l'èditeur le 15/ 11/ 1990). Sortie: Sept- 91.
- Prèface, dossier critique et notes d'une édition de **Thérése Raquin** de Zola pour les éditions Presses- Pocket (manuscrit remis en septembre 1990). Sortie: juin 1991.
- Publication, dans **Le livre de Poche** (Pairs, Hachette), des romans de Zola **(La faute de l'abbé Mouret, La joie de vivre, le Ventre de Paris, Son Excellence Eugene Rougon).**
- A paraître en 1993: une **Page d'amour** de Zola (Presses-Pocket).
- **La Bête Humaire** de Zola (collection Foliothèque - Folio Gallimard).

الأدب = حرية + قيد *

فيليب هامون

إن الأدب هو مكان الاختيار الفردى والتأسيس الجماعى لمفهوم الحرية ذاته ؛ ففى ممارسته تتركز وتتمحور التجربة التى يمكن أن نستخلصها من هذا المفهوم : الحرية التى يتمتع بها كل قارىء مفترض لكتاب ما ، أن يدخل مكتبة،يشترى أو لا يشترى هذا الكتاب (دون ذاك) ، أى أن يختار ، حرية كل قارىء أن يفتح الكتاب أو يتركه ، أن يقرأه أو يعيد قراءته ، أن يهجره أو يعود إلى الخلف أو يسقط أجزاء (الوصف ؟ ربما ؟) لكى يصل إلى نهايته ، أن يقرأ دون توقف أو على مراحل . حرية كل قارىء أو ناقد أدبى محترف أو مجرد قارىء متوسط أن يمارس حسه النقدى ، أن يعبر عن أحكام قيمة شخصية (ياله من عمل جميل ! كم هو ممل ! . . .) ، أن يفسر النص كما يريد ، أن يجد فيه معنى حرفيا أو رمزيا أو أمثوليا[1] ، حرية أى إنسان فى ترجمة كتاب ما إلى لغه ما ، فى اقتباس عمل أو إدخاله فى نسق رمزى آخر (تحويل رواية إلى فيلم سينمائى أو باليه أو أوبرا أو صور متحركة) ــ حرية التلخيص (ريدرز دايجست) أو إضافة إيضاحات مصّورة . . إلخ .

وأخيراً ، يصل الأمر إلى أنه حتى بالنسبة لسلوك شخصيات الرواية التى نقرأها والتى يدعوها فاليرى باسم « أبطال دون أمعاء » أو علامات من الحبر والورق ، أقول يصل الأمر إلى قدرة تلك الشخصيات على أن تجذبنا إليها كما لو كانت كائنات حية ، قدرتها على إبهارنا أو توليد الدهشة فينا من خلال تنوع وتشابك سيناريوهات الأحداث التى تحتويها ولكن ، على صعيد آخر ، وبشكل متواز ، فإن مصطلح « القيد » الذى يبدو متناقضا للوهلة الأولى ، يتبدى ، فى الممارسة الفعلية ، مفهوماً محورياً فى الأدب . ففى جميع العصور ، نجد أن المنظرين والكتاب متفقون على هذه القيود : عروض ، أشكال ثابتة ، إيقاع ، موضوعات ، قوانين ملاءمة الذوق أو الوحدات الثلاث (المسرح الكلاسى) ، أنواع القيود

* ترجمة : هدى وصفى

المختلفة ، كل هذا موجود من أجل توجيه وترشيد الإبداع ذاته أثناء المخاض الذى يسيطر على المبدع . وهى قيود تستهدف ، أيضا ، تنشيط الذاكرة والتوقع والتفسير لدى المتلقى أثناء القراءة. وبالفعل ، فإن الأدب فى جوهره تواصل مؤجل (مكتوب) . وإذن ملتقى غياب (إن الأديب يستبطن من أجل قارىء لا يعرفه ، والقارىء يجهل أيضا ما يفعل الأديب فيما قال فاليرى) . ويحتاج الأدب دون شك إلى مثل هذه القيود ، يحتاج مثلا إلى تنظيم متغيراته داخل « الأجناس » المكونة من ثوابت دلالية ، وشكلية وتداولية (فتلك تعادل ، بالنسبة للتواصل الأدبى ، هذه « الأطر » أو « العقود » الخاصة بالحياة اليومية التى يتكلم عنها علماء الاجتماع من أمثال إيرفنج جوفمان Goffmann) ، أو يحتاج إلى أطر ثابتة تسمح بتأمين التواصل ، مع مصادرتها ، على بعض الأصعدة ، على حرية الخلط لدى الكاتب وحرية التفسير لدى القارىء . وحتى القصيد النثرى « المرن » المتحرر من قيود التأليف السردى الذى حلم به بودلير فى مقدمة « قصائده النثرية » ، وحتى « الشعر الحر » (الذى ربما يكون قد ابتدعه رامبو مع قصيدته (ملاحة) Marine سنة ١٨٧٤ تقريبا) أو الإيقاعات « العدمية » التى تصورها أيضا رامبو كما جاء فى شهادة فيرلين ؛ نقول إن جميع هذه « الاختراعات » تنتظمها تراكيب أبعد ما تكون عن العشوائية . وقد قال سارتر فى (أبله العائلة) l'idiot de la famille .

« العمل الفنى صدفة وبناء » .

ونلاحظ ، منذ البلاغيين الكبار إلى الأوليبو Oulipo أى معمل الأدب المفترض Ouvroir de Litterature Potentielle الذى ابتدعه ريمون كينو Queneau[٢] ، أن الأدب لا يكف عن إثبات أن مفهوم الحرية والقيد ليسا مفهومين متناقضين ولكنهما متكاملان[٣] وكما أن جوهر اللغة ذاته يؤكد ذلك فيما أوضح بارت بعد جيد وفاليرى : « فإننا بدأنا ندرك ، بواسطة علوم أخرى ، أن البحث عليه أن يتأقلم مع نعايش فكرتين اعتقدنا طويلاً أنهما متناقضتان : فكرة البنية وفكرة القدرة اللانهائية على التوليد . وقد فرض علينا اليوم هذا الأمر ، ذلك أن اللغة التى بدأنا نعرفها بطريقة أفضل هى فى الوقت ذاته لانهائية ومبنية على نحو محدد[٤] .

إن الأدب ، شأنه شأن اللغة واللعب،هو فن الاستخدام اللانهائى لوسائل محددة ، الأدب هو فن ارتياد « إمكانات » اللغة (فاليرى) ، ولذلك فليست التخيلية هى التى تعرف الأدب(وقد أرهق النقاد والفلاسفة أنفسهم فى البحث عن الفروق الدلالية والشكلية والتداولية بين المنطوق التخييلى والمنطوق الواقعى ، ولم يستطيعوا تقديم معايير مرضية) ولكن القدرة على التوليدية والقدرة على البناء الذى ينهض على أسس من القواعد المقيدة لمجموعة لا نهائية من السيناريوهات المختلفة .

وربما كان هناك جنس أدبى واحد يفلت من مفهوم القيد : إنه الرواية ، وهو جنس متعدد الأشكال وغير متبلور ، وقد قال عنه فاليرى : « إن جميع انحرافاته تعود إليه » . وهو جنس بوسعه أن يتكلم فى كل شىء ، ويلجأ إلى كل التنويعات دون قيود فى المواضعات أو فى الأشكال ، جنس أخذ على عاتقه ، تعريف نفسه « بالحرية » بقدر ما عبر عن رغبته فى تصوير « الواقع » و (« والواقع » أو « الكما هو » أو « اليومى » فى جوهره مفكك ، غير منظم) وهو جنس يحتوى على أجزاء وصفية ، تلك المساحات ذات الاقتدار والإشباع المعجمى غير المتوقع (.. إلخ . تصلح رمزاً للوصف ذاته) ، نقول مساحات وصفية تكون الوحدات فيها (أى الكلمات) قابلة للاستبدال ، وليس لها مكان محدد ، ككتل نصية ، أو أى كتلة يستطيع القارىء المتعجل أن يسقطها من حسبانه دون أن يفلت منه المعنى العام للرواية . ولكن، من اليسير إثبات ــ وقد حدث[٥] ذلك بالفعل ــ أن الرواية الواقعية أو الكتابة الواقعية هى كتابة مشفرة فعلا ، كتابة مقيدة ، بل هى فى الواقع مبرمجة على الصعيد البلاغى والتداولى . وكما قال فلوبير : « لكم نحتاج إلى حيل لكى نكون حقيقيين » ، وهى كتابة مقيدة أكثر من غيرها ويتبدى فيها مفهوم « أثر الواقع » effet de réel كما نادى به بارت فى شكل مجموعة من الوسائل من السهل تعرُّفها .

ومن هنا،ظهرت حاجة النقد الأدبى إلى ابتداع مفهوم أو مصطلح يسمح باستيعاب المصطلحين المتكاملين للقيد والحرية . ومصطلح «الجنس» الذى ذكرته آنفا يسمح ، بالفعل ، بتغطية هذا المعنى (فهو يعنى معجما مغلقا من

الموتيفات ، ثم متتالية ، مغلقة أيضاً ، من القواعد التى تحكم تركيب هذه الموتيفات وكلها لا نهائيا من التفاعلات الممكنة) . لكن مصطلح « دفتر الشروط » المأخوذ عن مجالى القانون والتقنيات ، فى تصورى ، قد يكون أصلح من مصطلح « الجنس » ، فهو يعرف بوصفه مجموعة من التناقضات على الكاتب أن يحلها عندما يبدأ فى كتابة رواية ما[٦] من خلال « عقد قراءة » ضمنى مع قرائه . وتحفز تلك التناقضات التى تتبدى داخل مجمل المشروع الجمالى أو الاستيطيقى الخيال إلى البحث عن حلول لها . ومن ثم ، فإن أردنا إحصاء عدد من الفرضيات القبلية présupposés الخاصة بالكتابة، التى تعتبر القاسم المشترك لمجموع الفرضيات التى تصدى لها الروائيون الواقعيون والطبيعيون بين سنة ١٨٥٥ وسنة ١٨٨٥ فى فرنسا ، وجدنا القائمة التالية :

١) أن تكون موضوعياً ، ألا تظهر داخل العمل التخييلى ، أن تكون « جادا » .
٢) أن تكون دقيقاً للغاية ، وأن تستلهم مختلف اللغات التقنية والمهنية من أجل وصف الواقع .
٣) أن تكتب بلغة واضحة ومفهومة .
٤) أن تصف ، دون انتقائية أو وصاية ، الواقع الطبيعى والاجتماعى ؛ « الخفى » و « الواضح » للأشياء (فلوبير) ، ظاهر الأشياء وباطنها .
٥) أن تكون « حقيقيا » (أو مشاكلاً للواقع) .

وبوسعنا أن نتبين من هذه القائمة المشاكل التى يمكن أن تواجه الكاتب . فإن الفرضية الثالثة الخاصة بالفهم يمكن أن تتناقض مع الفرضية الثانية الخاصة بدقة استعمال مصطلح خاص « بتقنية » معينة . مثال ذلك ما حدث عندما أراد إميل زولا فى (جيرمينال) استعمال كلمات مأخوذة من عالم المناجم لا يفهمها سوى من عمل فى هذا المجال ، فاضطر إلى اصطناع مشهد يسأل فيه عامل مبتدىء أحد«الأسطوات»أسئلة بعينها للحصول على إجابات وتعريفات . ونواجه المشكلة نفسها فى الفرضية الأولى الخاصة بعدم إظهار الكاتب نفسه فى عمله . هذه الفرضية تتناقض مع الفرضية الرابعة التى تنص على ضرورة وصف كل شىء ، مما يعنى الوجود المكثف لصاحب « معرفة » . ويتناقض ذلك أيضا مع الفرضية الخامسة الخاصة بمشاكلة الواقع . فالكاتب عليه إذن أن يفوض فى عملية الوصف ، العين (الفضولية ، المهتمة) « لقادم جديد » ، ويحاول تبرير الإسهاب فى الوصف المطول لمهارات بعينها أو تقنيات حرفية معينة . وفى ذلك انتهاك لمشاكلة الواقع ؛ لأن من سيقوم بذلك لابد أن يكون شخصية متخصصة ، عارفة ، يجعلها الكاتب فى موقع معين من خلال الرضوخ لوضع معين (حادثة ، انتظار شخص لا يجيىء ، مظاهرات . . إلخ) ،ومن خلال التواجد فى موقع معين مثل النافذة المطلة على المكان . . إلخ .

إن مراعاة بعض الموتيفات (مثل القادم الجديد الذى ينظر أو يسأل) أو بعض الوسائل (تفويض النظر أو الترحال لدى بعض الشخوص فى عمليات الوصف) تسمح للنقد الأدبى ، من خلال محاولته حل التناقضات التى تلهب خيال الكاتب ، بالعودة إلى « دفتر الشروط » الأصلى ؛ ذلك أن الإبداع يستطيع أن يمارس حريته فى إطار القيود التى ينص عليها دفتر الشروط .

الهوامش :

(١) كتب روجيه شارتيه R. Chartier مؤخراً يقول : « يسعى الكتاب دائما إلى تأسيس نظام ما ، سواء كان نظام فك شفرته أو طريقة فهمنا له ؛ أو النظام المطروح من قبل السلطة التى سمحت به أو طلبته . لكن هذا النظام المتعدد الصور لا يمتلك القدرة على إلغاء حرية القراء ، وهذه القدرة ــ وإن عاقتها الأعراف والإمكانيات ــ تعرف كيف تتحايل وتعيد صياغة المعانى التى كانت تسعى إلى تحجيمها . إن هذه الجدلية بين الفرض والامتلاك ، بين القيود المستباحة والحريات المقيدة ، ليست واحدة فى كل مكان أو لدى الجميع . إن تعرف مختلف تجلياتها وتنويعاتها هو الهدف الأول لمشروع تاريخ القراءة الذى يهتم برصد مجاميع القراء من خلال اختلافاتهم وطرائقهم فى القراءة .

نظام الكتب والقراء والمكتبات فى أوروبا بين القرنين الرابع عشر والثامن عشر . . انظر : R. Chartier l'ordre des livres . . . Aix- en Provence ed - Alinea, 1992. P. 8.

(٢) انظر : R. Queneau: **Cent mille milliards de poémes** Paris, Gallimare, 1961.

(٣) إن فكرة الحرية ليست الأولى (. . . .) إنها دائما إجابة (. . .) فأنا حر عندما أشعر أنى حر ، ولكنى لا أشعر أنى حرّ إلا عندما أفكر أنى مضطر ، أتخيل حالة مناقضة لحالتى الراهنة . الحرية إذن لا تدرك ولا تحس ولا تكون موضع رغبة إلا من خلال أثر مناقض .

O. Valery, **La Liberté de l'esprit** Oeuvres, Paris, Bibliotheque de la Pleiade, 1960, tome II, P. 1095.

(٤) R. Barthes, **Analyse textuelle d'un conte. d'E. Poe,** ouvr. collectif, Paris, Larousse, 1973, P. 32.

(٥) انظر النصوص المعنونة :

Litterature et réalite (R. Barthes, P. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt) Paris, Seuil, 1982.

(٦) «دفتر الشروط» **Cahier des charges** : « وثيقة تحصى البنود والشروط المفروضة من أجل تنفيذ عقد ، خاصة من قبل مؤسسة عامة»

(Dictionnaire le Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française)

Direction de la section formes litteraires (30 rédacteurs) de l'Atlas de l'Encyclopedia universalis (sorti: octobre 1990).



● من المقالات القادمة :

يفتشنكو شاعر روسيا الغاضب	●	رمسيس عوض
خلية النحل ، حرية النحل	●	سليمان العطار
عبور الحاجز المخيف	●	رشيد العنانى
فوضى النظام/ نظام الفوضى	●	أشرف عطية إبراهيم
الحرية والانضباط فى الإبداع	●	شاكر عبد الحميد

متابعات

عن القلق الصوفى المعاصر

فى « أحاديث أحمد الشهاوى »*

إدوار الخراط

لم تعد موهبة أحمد الشهاوى وقدرته بحاجة إلى تقديم أو إلى توكيد .

تألق هذا الشاعر الشاب ، وسطع نجمه فى الحياة الثقافية على نحو خاطف للبصر .

ولا شك عندى أن خصوصيته ، وفرادته ، ووقوعه على منجم قَوْلِهِ وحده ، هى التى حققت له ، أساسا ، هذا الحضور ، وهذا التوهج .

ترددت كلمة « الصوفية » ـ وتتردد ـ كثيراً فى مجال الكلام عن كتابه الشعرى « الأحاديث » ، سواء كان ذلك على لسان الشاعر نفسه أو فى معرض حديث النقاد والمعلقين عنه[1] .

فأية صوفية ؟ (عرفت أن أحمد الشهاوى كان ـ ولعله مازال ـ ينتمى إلى الطريقة الشاذلية بالفعل) أهى صوفية الخِرَق والمرقعات ؟ أهى صوفية الذكر والإنشاد والسكر الفيزيقى تقربيا باسم الله ؟ أم صوفية النسك والتجرد والفقر عن متاع الحياة الدنيا والنأى عن مناعمها ؟ أم هى صوفية نشوة خمر الفناء فى المطلق ؟ تلك كلها تسمى عادة بالصوفية ؛ أم أن صوفية أحمد الشهاوى غير ذلك ؟

لن أفيض فى ذلك . أظن أن الصوفية بمفهومها الموروث تختلف فى أشياء ـ جوهرية ـ عن الصوفية التى نشهد انتشارها وأحيانا تفشيها واستشراءها فى الأدب والشعر الحديث . ولعلها تتفق معها فى أشياء .

مما يهم فى هذا السياق أن الخبرة الصوفية ـ موروثها ومستحدثها على السواء ـ لها جوهر واحد متقد ، عبر الأحوال والمقامات من ناحية ، ومن خلال الأشعار والكتابات من ناحية أخرى ، فلعل الجوهر واللب فى هذه الخبرة هو الوجد والسعى نحو التوحد بآخر ، هو الذات ، فى آن .

فإذا كانت الصوفية التراثية ، فى مجملها ، إيمانا عقيديا يشتعل عشقا فى ذات عليا مفارقة ، مطلقة وواجبة الوجود ، هى أيضا ودون انفصام ذات العاشق وذات المعشوق كلى البهاء ، هى

---

* الأحاديث : السفر الأول ، أحمد الشهاوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩١

« الآخر - الأنا » دون افتراق ، فلعل صوفية الشعر الحديث - والشعر هنا يشتمل على كل أنواع الكتابات أو يخامرها - هى خبرة سعى لاعج نحو مثل هذا الإيمان .

هذه الصوفية المستحدثة بحث وليست قراراً - استقراراً ، نزوع قلق فى صميمه وليست مثولاً راسخاً على قاعدة عقيدية ، سؤال وليست إجابة .

ولعل من أجمل ما بلغته الصوفية التراثية توسلها بالحسى العضوى الفيزيقى وصولاً إلى الروحى المتسامى الميتافيزيقى ، والخمر - كما نعرف - ليست فقط حسية ، بل نشوتها مطلقة ، وجمال المحبوب وتقمصه عضوية الأم الإلهة والتشبيب المشتعل بحسيته يشارف ، بل يجاوز ، أصقاع الخلوص الروحى والخلاص الميتافيزيقى .

وهو ملمح لانخطئه فى صوفية المحدثين السكارى بالجمال العضوى الجسدانى إلى حد الفناء ، أما اليقين فلعله فى الغالب الأعم ظمأ لارىّ له .

لعل ما أجده فى الصوفية الحديثة هو الأرضية والحسية ومضض السؤال .

* *

فإذا خصصنا الحديث على « الأحاديث » دون أن يشط بنا إلى الكلام ، فأظن أن مفتاح الصوفية عند أحمد الشهاوى - شاعرا - هو القلق لا استنامة إلى إيمان ، وهو لوعة أرضية يلهمها الحزن الشفيف ومواجهة الموت ، وبذلك فإن المقوم الروحى فيها ملتبس لكنه قائم ، أما السمة الحسية - الفيزيقية البحت فقد حل محلها نوع من التجريد والتطهر والتشفف ، قد تكون صيغة الأحاديث نفسها قد أملته ، وقد تكون هى مادة الخبرة الفنية كذلك ، أو فى الآن نفسه .

هذه إذن فى تصورى صوفية لا تنزع فقط إلى مطلق علوى سام بذاته ضابط للكل ، بل لعلها ، فى الغالب ، تنزع إلى موضوعات تتلبس سمات هذا المطلق دون أن تتوحد به : الوطن ، الحب ، (الحب أساسا لا المرأة بذاتها) ، والموت .

ليس التفسير السيكلوجى هنا كافيا ، فهو ليس بكاف فى أية حالة - وإن كان قد يسهم فى المضى شوطا نحو فهم هذه الخبرة ، والمشاركة فيها . نستمع إليه فى حديث قديم نسبيا[٢] :

« القصيدة عندى تتخلق من تجربة شخصية ، بالمعنى الإنسانى وليست مجرد حدث صغير[٣] .

أعتقد أن سمة الحزن التى تسم قصائدى هى طبيعة فىّ . لا الأيام ولا الأحداث تستطيع أن تغيرها ، فأنا ابن شرعى لحزن مقيم منذ سنوات ، أما انهزامى وانكسارى الواضح فى القصائد فهو انكسار ذلك الفتى الذى عاش حقبة تنكسر فيها كل الحقائق الصادقة أمام الزيف . . وشيوع قيم غريبة عنا وغياب مشروع قومى . . وانكسار الحلم الطالع » .

فها هو ذا ، إذن ، يضفى على الشخصى الذاتى - على الفور - طابعاً قومياً ، ومهما كانت التقريرات الخارجية عن الشعر نفسه مفتقرة بطبيعتها إلى المصداقية - على المستوى الفنى البحت - فإن ذلك يأتى فقط ليعزز خبرة فنية ماثلة فى الشعر نفسه على نحو أصدق وأفعل وأرهف :

« سكنت بلادى مرة فسكنتنى » أو « من يتول الأوطان يكن فى الناس وليّا » . . « ينبت حبات القمح على صخر القلب » أو « حديث الوطن » ص ٣٥ أو « حديث السجن » ص ٥٣ .

« ثم من ؟ - وطنى ثم من ؟ - وطنى ثم منْ ؟ - وطنى قلت مَنْ - دمنا »

أو هذا المقطع الجميل المؤثر كافيا بذاته : أو أكثر من ذاته :

« والله ما جئناك ياوطنى إلالنشرب نخب حسرتنا »

وأحيل من يريد هنا إلى (حديث الجماهير) و (حديث الثورة) .

وبسبب ، أو على الرغم ، من العنوانات السافرة المفصحة ، فإن هذين الحديثين يشكلان مناجاة للحبيب الوطن ، رهيفة وشفيفة وملتاعة .

ليس فى صوفية أحمد الشهاوى - فيما أتصور - أدنى حنين ليوتوبيا منقضية ، ولا استدعاء لفردوس مفقود ، ولا ابتعاث لأشواق الماضى . أحسها معاصرة جدا (ربما أحيانا أكثر قليلا مما تقتضيه المتطلبات الداخلية للقصيدة) لاأدل على ذلك بحديثه عن غياب المشروع القومى وشيوع قيم غريبة عنا فقط ، بل أشير مرة أخرى إلى سريان حس بحزن قومى ، إن صح التعبير ، فى كل شعره ، وحس بانكسار وطنى ، فضلا عن التوجع الذى يتسم فى أكثر من موضع بأكثر من السمة الذاتية البحت .

لماذا صيغة « الأحاديث » فى هذا الكتاب ؟ أعنى فى هذه القصيدة الواحدة متعددة المفاصل متعددة الأجزاء ، ولكن واحدة . هل هى صيغة متعمدة مقحمة ، مضافة ؟ (توحى بعض تصريحات الشاعر الشاب بشأن بحثه المستمر عن « المغايرة » . عن « التمايز » . عن صوت خاص ، إلى آخره ، بأن هذه الصيغة المستحدثه المستلهمة من التراث معا ، هى صيغة متدبرة ، مقصودة أى تكاد تكون مصطنعة) ذلك غير صحيح . فمهما حاول الفنان - الحق - أن يتمايز ، أن يتغاير ، إلى آخره ، فلن يصل إلى ذلك قط إلا إذا كانت خبرته الفنية ، من الأصل ودون اختيار منه تقريبا ، خبرة أصيلة ومغايرة . . . إلخ ، أى أن الطريق إلى الجحيم مفروشة بالنوايا ، وأنه فى الفن ليس بالنية تحسب الأعمال ، بل بمحصلة عوامل كثيرة ، تقع أساسا فى منطقة لا يحكمها اختيار عقلى واع بل كأنما يحفزها قهر لاغلاب له ، فى صميم الذات الشاعرة أو عمق ذات الفنان ، بالتآزر طبعا مع عوامل اجتماعية سياسية ثقافية وحضارية لا نكران لها ولا إمكان لتنكرانها .

لماذا إذن صيغة « الأحاديث » ؟ بما تحمل بالضرورة وبمجرد التسمية وحدها من إيحاءات التقديس ، والتكريس ، وعصمة المرجعية ، والرسوخ ؟

هل هنا نوع من المتنبى المعاصر ؟ أيعنى هذا أن الشاعر وريث النبى ؟ أعنده جماع الحكمة ، وقرار المعرفة ، وسطوة الإملاء ؟

استقراء هذه « القصيدة - الكتاب » كلها لا يؤيد هذا الافتراض ، بل على العكس ، ينفيه .

صيغة السؤال ، والتردد ، والحيرة ، أى صيغة القلق ، هى التى تسود « الأحاديث » فى معظمها ، مهما بدا لك للوهلة الأولى .

خطر لى أن فكرة « الأيقونة » قد تكون مفيدة فى الإجابة على هذا السؤال ، ولكنى لم أجد فى هذا الشعر إلا إطاراً للأيقونة ، وربما شموعا موقدة لها ، ولكن الأيقونة نفسها - بقداستها ، وصلتها المباشرة بالمكرس ، المطلق ، وتجسيدها لما لا يتجسد بطبيعته - ذلك كل غير مؤيد من واقع هذا الشعر . على العكس ، ما أحسسته هو بحث عن ذلك ، وليس وجدانا له - ولا وصولا إليه ، ليس تشييداً فوقه ، ولا تسليما به ، كما هو الشأن عادة فى الأيقونة

لعل الأقرب إلى الإجابة أن هذه الأحاديث ليست موجهة « إلى » أحد ، (إلا بقدر ما يكون كل حديث موجها إلى الذات ، وإلى قارىء مفترض لعله متوحد بالذات) . إنما هى أساسا أحاديث « عن » وليست « إلى » .

بذلك تفقد « الأحاديث » صفتها التراثية ، لا تعتاد قانونا وطريقا مرسومة سلفا (أى سنّة بالمعنى المعجمى للكلمة وبالمعنى التراثى معا) بل تصبح مشاركة ، ومناجاة ، وبوحا ، وإفضاء عن الذات .

ومرة أخرى ليست « الذات » هنا مفصولة ولا منفصلة عن « الآخر » ، سواء كان « الآخر » عينيا ، أرضيا ، إنسانيا أو مطلقا مفارقا ميتافيزيقيا ، أى أنها « أحاديث » تدور فيما أوثر أن أسميه ، كثيرا ، « منطقة ما بين الذاتيات » منطقة تجاوز الشخصى دون أن تغفله ، وتصل إلى العام دون أن تفقد خصوصيتها فيه .

معيار ممكن هنا : أن تحاول حذف صيغة « الحديث » . هل هذا ممكن ؟

ماذا يحدث لوحذفناها ؟

فى تصورى أن يحدث انهيار كامل لا للصيغة فحسب بل لمادتها اللصيقة بها ، الصيغة إذن قائمة فى الشعر نفسه لا يمكن نزعها عنه .

يكمن فى هذه الصيغة اختيار ـ أو اضطرار فنى مضمر ـ صعب ، فهى اختيار الزهادة والوجازة والتقطير .

هى أشبه بالرسم اليابانى أو الصينى ، خط واحد بفرشاة متزهدة وليست ثرّة ، اقتصاد فى التشكيل يعتمد على التصفية والفرز والإيحاء الكامن وليس على الضغط والحشد المعلن .

هى أشبه أيضا بقصيدة الهايكو اليابانية ، نقاء وليس كثافة . وإن كانت الكثافة مضمرة ـ أى ضن إلا بالجوهرى ، أو ما تتصور أنه جوهرى ـ دون إسهاب فى التكوين ، دون ثقل فى عجينة التشكيل .

اختيار إذن ـ أو اضطرار ـ صعب على الشاعر أن يحترمه حتى النهاية ، إلا أن يحترمه حتى النهاية ، إلا أن يفيض به القول الشعرى عن الضرورى ، أو غواية الحرف ، كما سنرى . والضرورى ـ فى هذا النوع من الاختيار ـ قاس صارم .

هل حدث ذلك دائما أم قد أغواه الترداد والتكرار ؟ وما أسميه غواية أو سطوة الحرف ، كما سأوضح فيما بعد ، أى أن وضع طبقة من القول فوق طبقة ، قد شط بالشاعر أحيانا ؛ هل ننظر مثلا (حديث الجميلة) (صفحة ١٥٧) لنرى مصداقية هذا السؤال ؟ أو فلننظر بعض فقرات القصيدة حيث يقرر الشاعر ما هو مقرر بالفعل ، من غير حاجة لتقرير ؟ ذلك قليل ، صحيح ، ولكنه موجود ، فلننظر مثلا (حديث الملك) (ص ٩٩)(٤)،(٥) وهو أحيانا مما يمليه ـ قسرا عن روح الشعر ـ التزام الشاعر دائما بالإيقاع القديم ، وتحاشيه دائما أن ينطلق حرا حقا فى ساحة القصيد النثرى ، انظر مثلا صفحة ١٠٦ « ياواهب نعمائك ومتم علينا الخيرات » (هل ثم ضرورة أو إضافة ـ فيما عدا الإسهاب والقافية ـ لهذه الشطرة الأخيرة ؟) .

لعلنى أرى فى صيغة السؤال التى تتردد كثيرا فى هذا « الكتاب ـ القصيدة » سؤالا بلاغيا بحتا ، وليس سؤالا باحثا أو ساعيا إلى جواب(٦) .

هذا سؤال المؤمن وليس سؤال الضال ، تعذبه حيرة المؤمن ، لا تعذبة لهفة غير العارف .

هنالك يقين موضوع للسؤال ، وليس سؤالا يفتقد اليقين من الأصل .

وفى هذا اختلاف أساسى عن الشعراء السبعينيين (وللمرة الألف ليست « السبعينيات » جيلا أو عقدا بل حركة وظاهرة وتياراً شعرياً) . حركة السبعينيات إذن كانت ولعلها مازالت رفضا كاملا ، أو نأيا كاملا عن صيغة « الحديث » أيا كان التباسها ، لأن حركة الشعر السبعينى ، صيغة سؤال كامل لا ينطلق من قاعدة ولا يأمل أن يصل إلى قاعدة إيمانية .

وليكن فى (حديث الفتى) مثال على ما نتصور (صفحة ١١٦) :

سيحين حين
ستصير فيه إلى تراب
هى غفوة أم صحوة أم دفقة
أم طلعة أم رحلة ؟
هذا سؤالك يافتى
لكن ومن أين الجواب ؟

ثم انظر مباشرة بعد ذلك (حديث اللقا) (ص ١٢٢)

أنا ياحبيبتى راحل إلى حيث اللقا
لم يخطىء القلب الحزين طريقه
ولا كانت سمائى غائمة

والحق أن هذا القلب يعرف طريقه وأن سماءه ـ مهما بدا ـ دائما صافية ، وإنما هى أسئلة اللجج القائم على رسيس من اليقين .

* *

يستدعى النظر فى « الأحاديث » ما يمكن أن أسميه شفرة « الخط والحرف » وشفرة « الدخول والخروج » .

هل ثم تأويل قطعى بات للشعر ؟
سؤال بلاغى آخر ، بالطبع .

فالتأويلات يمكن أن تكون متعددة ، ولكن الخبرة بالنص تظل ـ فيما أرجو ـ غير مستنفدة .

فلنأخذ أمثلة عن شفرة « الخط » ـ « والحرف » ، ولنحاول بعد ذلك أن نستشف ما قد يكون وراءها ، وأستميح عذراً فى اقتطاع جذاذات من لحم الشعر الحى ، فهذا قَدَرُ التحليل :

كلما حطت خطوط فوق كف البحر (ص ٢٣)
وأعيد تخطيط البحار (ص ٢٤)
ضاعت خطوط الأرض من تحت اليد (ص ٢٩)
رسمته شارة مبتدأ
رسمته شارة منتهى (ص ٥٨)
والحرف فرحتنا (ص ٦٢)
شجر الوقت نادانى
وأعطانى سره
قال كن
« كافاً » تكون هى الكمال
وسفر تكوين المجرة
« نوناً » تنوء بحملها الأرضين والأقمار
والأطيار (ص ٩٥) .
وكن كاف الكلام
إذا الـ « لا »
سكتت مدافعها الثقيلة
وانطفى نار الوطن (ص ١٠٩)

حيداد [illegible] أل [illegible] فيض [illegible] (ص ١٢٧)

حيد [illegible] وال [illegible]
ينفتحنى على مرايا الأولى (ص ١٠٦) :

نونه . تؤجج ما [illegible]
داله دالت دويلاتى
ياؤه باطالما قالت انشد باقا ـ
لامه والمنفى عليه كلما رحلا

حاؤه . . حلت بلاد فى دمى . . (ص ١٤٤ ـ ١٤٨)

وهكذا . . وهكذا .

أيصح لى أن أرى فيما وراء هذا الولع بالخط والرسم والنقش والتسطير وما يجرى هذا المجرى ، ولعاً بل لوعةً فى البحث عن دلالة للأشياء والمصائر محدودة ، مخطوطة ـ كأنما فى السفر القديم واللوح المحفوظ ـ قاطعة لأنها قد تجسمت وتعينت فى الخط الرسم النقش السطر ؟

أليس هذا هو جوهر قراءتى لهذا الكتاب ـ الديوان ـ القصيدة ؟ ليس بحثا عن فردوس مفقود ؛ بل هو بحث عن معنى قاتم ومحدد ولكنه مخايل ، فى عتمة تغلف يقيننا قائما هناك ، ومحددا ، والفتى يتلمس طريقه إليه ـ ولا يخطئه ـ فى سماء ليست غائمة ، حقا ، ولكنه لم يقل قط إنها ساطعة .

* *

أما الشفرة الثانية الغالبة التى لاتكاد قصيدة أو مقطع فى « القصيدة ـ الكتاب » إلا وتدور حولها ، بل ترتكز عليها ، فهى شفرة الدخول والخروج ـ أو الرحيل والوصول . فلننظر على سبيل المثال لا الحصر بطبيعة الحال :

قلبى يحدثنى . أن أبدأ الرحيلا (ص ٢٤) .
ووصلى كان وصول الفتى
للفنا (ص ٣١)
لست أحتاج شيئا
لأدخل فيك
فقط
أحتاج موتى (ص ٣٧)
أينما ولت وجهى شطر بينكمو
وجدت النار
تلتقانى
ويقرأ سورتى (ص ٣٩)
مثلى يدخل فى مثلى (ص ٥٠) .
فإنه الفؤاد عن الخروج
من الخروج (ص ٥٨) .
وأن فتاه يدخل فى أفول (ص ٦١) .
سمينى مدخل عشق

مخرج عشق
باب سماء (ص ٦٨) .
وما علمتَنى
أن أدخل النار البعيدة (ص ٧٩) .
ولك الرحيل إذا أردتِ
ولكِ الخروج من الدخول
إذا رغبت (ص ١١٩)

هل تلقى وجه الله الآن . . وتدخل فى الأهداب مليكا (ص ١٢٥) .
أعرف أنك كنت ترانى
منذ مسحت على جسدى فى خروجى الأخير (ص ١٢٩) .
واحتمى برحيله . . فى رحيلى (ص ١٣٣)
يأخذنى فى حنو وحنان ودخول وخروج (ص ١٤٠)
جسد هو الوطن البعيد وحنيننا ورحيلنا . . وخلودنا وخروجنا
(ص ١٤١) .
وهكذا وهكذا ، ،

سوف تلاحظ معى ، على الفور ، فيما أرجو ، أن هذا التضاد بين الخروج والدخول ليس تفارقا بل هو التباس « تداخل تخارج » معا ، وفى الآن نفسه . من الممكن والمتاح جدا أن نرى فى الدخول صورة الميلاد والبعث والوصول ، أو صورة النفس ، الداخل ، الباطن ، أو صورة السر ، الخفاء ، أو الإلهام المستتر ، وأن نرى فى الخروج مقابل الموت والانقطاع ، أو مقابل الكون أو الظاهر أو العالم أو الكشف .

إن نظرة سريعة سوف تجلى لنا أن هذين العنصرين غير موضوعين فى شعر الشهاوى موضع التضاد أو المواجهة ، بل إنهما مندمجان أو مكملان أحدهما للآخر ، دون أن يصلا مع ذلك إلى حد الذوبان فى جوهر أعلى ، انظر مثلا ارتباط الرحيل بالميلاد والخلق الجديد دون امتزاجهما فى هامش صفحة ٦٢ : « رحيل طفلة جنينية تمنى الشاعر أن تلقاها الدنيا » . وانظر الحبوط والمضض أيضا :

« تمنى الشاعر » ، وما كل ما يتمنى المرء . . إلى آخره .

ومن هنا ـ وعلى الرغم من أشياء عدة ـ يظل « القلق » مخامرا لهذا الشعر ، فلا يصل أبدا إلى تلك البؤرة المتقدة التى تنصهر فيها مقومات الدنيوى والأخروى ، ويتحد فيها العالم بما وراء العالم . (ربما كانت تلك البؤرة هى لقيا الزاهد ومرساه ، أما الصوفى ـ ربما ـ ، الشاعر ـ بالتأكيد ـ فلا ميناء له فيما أظن يأويه من عصف اللجج ، وتقلبها) .

ألذلك نحس أن حضور الذات العليا ، المطلق المفارق ، فى شعر « الفتى أحمد » أقل وطأة من حضور الوطن على الأخص ، ومن حضور الموت ذلك الوافد المهدد الذى لا اطمئنان إليه ولا اطمئنان منه ، سواء ؟ .

* *

سرى إلى ، من الاستماع إلى هذه الأحاديث ، حس ثورى مفصح عنه غالبا ، وكامن أحيانا ، شعاليل نزعة الرفض والتحدى ـ لا الانكسار ولا الهزيمة ـ فلعله قد ظلم نفسه عندما وسمها بالانكسار فى حديث صحفى ولكنه أنصفها ربما عن غير وعى متدبر ، فى صلب « الأحاديث » : تمرد على هوان الأوطان وعلى حيف يتحيف الفقراء النبلاء بالروح ـ انظر فقط (حديث البلاد) أو (حديث الثورة) ـ ساءلت نفسى أيتفق هذا الحس الثورى حقاً مع المزاعم السائدة عن الصوفية ؟ وحاولت أن أجيب : أية صوفية ؟ أليست كل التعميمات والتجريدات المطلقة مضللة وخاطئة ؟ (بما فى ذلك هذا التعميم الإطلاقى نفسه ؟) وقلت : لن أعدم حسا ثوريا حتى فى غمار صوفيات تراثية وفى داخل طياتها ، بل لاشك عندى أنه هناك ، فلعل الحس الثورى هو فى النهاية ، فضلاً عن أنه ميراث الإنسان ، هو الذى يكمن وراء التراث الصوفى الحق كله .

* *

وُصفت لغة الشهاوى فى أكثر من موضع بـ « الكثافة » . أما أنا فأرى فيها ، إلى حد أكبر بكثير ، رقة ورهافة وصفاء يشفى أحيانا على السلاسة بله السهولة ، لم أجد فى لغة « الأحاديث » حشدا ولا عجينة ثقيلة بتراكب المستويات ـ وليست هذه أوصاف إدانة ـ ولم أجد فيها الحسية العارمة التى من شأنها أن تولد كثافة ما ، ولا تلك العضوية الموارة بالدماء وعصارات الحشا ، بل وجدت اقتصاداً ونقاء من عكارة الجسد وشوائب تخليطاته . ومرة أخرى ليس هنا حكم قيمة من ناحية أو من أخرى .

وما أغنانى عن نافلة من القول بأنه لا انفصام ممكنا بين اللغة والرؤية ، لولا أن ثم بيننا من يعنى - عناية لاتجاوز السطح فى الغالب - بإثارة ما يسمى قضية « اللغة » كأن ثم أدبا (وشعراً على الأخص) ننظر فيه إلى شيء اسمه « اللغة » من غير أن نراه - فى الآن نفسه - متحداً بما وراء اللغة .

لكن ، ومع الخلوص من هذا التوضيح الذى كان غير ضرورى ربما ، فإن كل حديثى عن اللغة أريده أن يفهم فى الوقت نفسه على أنه حديث عن خبرة واحدة متعددة الطبقات ، فلا معنى للغة دون لحمتها وسداها ، ولا مادة للأدب والشعر على الأخص دون لغته هو ، لغته الخاصة به وحده ، لغته التى تشكل فرادته - ومهما تكلمنا عن « موت المؤلف » وعنّ النص الغائب وعن التناص وعن إعادة خلق النص مع كل قراءة - تبقى هذه اليقينية فى صلب العمل الأدبى ، أعنى تفرد النص بمادته ولغته معا .

وهو ما يصدق بصفة أخص إذ لانخطىء فى (الأحاديث) نوعاً من سطوة « الحرف » - بأكثر من دلالة السعى نحو تحدد المعنى ووضوح الدلالة كما أسلفت - أعنى سطوة جرس اللفظ ، أو صوت المادة اللغوية الخام نفسه ، مما يفضى أحيانا إلى غواية قد أسميها بغواية « الرقى والتعازيم » ، ولعلنى قد أسميها مرة « غواية الأرابيسك » أى مجرد غواية النمنمة والرقش والجرى وراء سحر الإصاتة ، وترجيع السيريبيّات اللفظية ، مما يكون جزءاً قاعديا من هذه الغواية .

غربتُ حتى صرت غيرى .
شرقتُ حتى شاب شيبى (ص ٥٧) .
مسّك الناس
أم مسّك الماس
أم رشّك الآس
أم خشّك الكاس
كل العيون ارتقتك
وكل القلوب ارتأتك . . (ص ٤٧) .
شاهدتَ النور
ففضْتَ
وفُضّتْ أقفالك

فاضت كل فيوضك
فى الأرض ، وخضت بحار العشق
لوحدك (ص ٤٩)

(انظر تعبير « لوحدك » ومزاوجته . مع « فاضت كل فيوضك » لتعرف ما أعنى « باستثارة القلق » فى الصوغ بل فى الصُنع) عندما أسميت هذه التقنية مرة فى معرض حديثى عن شاعر مرموق هو حسن طلب « غواية الأرابيسك » أى فتون النمنمة التى قد تصبح نمنمة صراحا ، ولا أقصد أن النمنمة ، أو الأرابيسك ، خواء وتكلف وخلو من الدلالة ، فحتى التجريد نفسه له معنى ودلالة ، بل دلالته قوية ونافذة ، وأنا نفسى من المفتتنين بالجرس والصوت ولهذه الفتنة عندى وجود له قيمة كبرى ؛ وليس من الناحية الشكلية فقط ؛ ولكننى ، كذلك ، أعرف مهاوى هذه الفتنة ومزالقها المردية .

أنا قمر يتجلى فى سماء تعالت
أنا قمر يتقلى فى زيت مزن تتالت
أنا قمر يتملى وجوه نساء تقول وقالت
أنا قمر يتولى حراستكم من حروب توالت
فهلا شربتم دمائى
ودمعى
وهلا سكنتم قلوبى
وسمعى
لكم دينكم ياعبادى
ولى دين هذى البلاد (ص ١٥٤)

وفضلاً عن سطوة الجرس واللفظ (بالمعنى الأصلى للكلمة) والحرف الذى قد يتحول أحيانا من قافية داخلية إلى سجع كسجع الكهان ، فإننا أيضا نلحظ سطوة القافية الخارجية والتفعيلة الخارجية التى تؤتى - فيما تؤتى به - بأثر من الرتابة والراحة والأمان - وهل نقول « التطهير » أيضا ، واغتسال الروح من المضض .

وعندى أن نأى الشاعر بنفسه عن تقنيات « قصيدة النثر » أو عن الشعر الذى خلص من رتابة إيقاع التفعيلة المضطردة المتصلة التى لا حول عنها ، غير مفهوم .

إن تراثه الصوفى والقرآنى والمأثور ليس تفعيليا فى الغالب ، ولكن الأهم أن التزام الوزن بصرامة قد يؤدى به إلى نوع من التوقع أو استباق النغمة سلفا مما يقلل من قيمة الصدمة ، أو الكشف ، أو على الأقل المفأجاة المحيية ، فى نصه .

وهى قيمة ـ أعنى قيمة الصدمة ـ لها فعاليتها وربما ضرورتها فى هذا النوع من النصوص .

وعلى خلاف ذلك ، فمن الأمثلة الموفقة التى يرف فيها الشعر ويونع ، مع النمنمة من ناحية والتناص من ناحية أخرى (حديث البحر) (١٦٣ ـ ١٦٥) .

فلنقرأ منه ، مثلاً :

قل
إنك معجون بالحزن
ومعجون بالعشق
وممسوس بامرأة تحملك
إلى البحر ولا تغرق
تشرب ماءه
وترويها
فتشف وتسمق

**

أتصور أنه ما من حاجة بى إلى أن أتناول مسألة التناص القرآنى والتراثى فى « أحاديث » الشهاوى . ما أوضح ذلك وما أكثر ما تناولته التعليقات والدراسات[٧] .

ليست أهمية هذا التناص فى إثبات وجوده أو التدليل عليه فذلك مما لا يحتاج لإثبات أو تدليل ، بل فى دلالته وقيمته فى ميزان عناصر الشعر ، أى فى تفاعل ودينامية هذه العناصر .

فى (حديث التجلى) (ص ١٥) ، مثلا ، ينتهى المقطع ، أو القصيدة بـ « لكم دينكم يا عبادى ولى دين هذه البلاد » . ولكنه يبدأ :

بين عشقين .
يصعد هذا البعيد .
ويقرأ آياته للجميع .
وينده من تحت وجه الغيوم . . . إلى آخره .

فى السياق العصرى إذن ، وهو عصرى ومعاصر بأكثر من معنى ، يأتى التناص القرآنى مع سورة «الكافرون» : «لكم دينكم ولى دين » ، كما يأتى هذا التناص مرة أخرى فى (حديث ٨٣٩) :

« لكم دينكم ولى ألف دين ودين » (ص ١٧٠) .

ثم يعقبه :

« **ودين الفتى طريق طويل .**

يؤوب إليه ، ويجثو لديه المحب الكبير . . . »

وعندما أثير العصرية أو المعاصرة فى هذا السياق ، فلست أعنى به فقط تركيبه الجملة العربية ، بل ما يكمن فيها من مفهومات حديثة من نحو « يجثو لديه المحب الكبير . . من تحت وجه الغيوم » فهذه تركيبة بيانية تنفح رائحة رومانسية واضحة . بل وفى هذا المثال بالذات نجد كلمة « ينده » التى تعنى فى الأصل زجر الإبل ، أو إصدار الصوت ، فهل تفهم الآن بهذه المعانى من القارىء المعاصر أم أن هذا القارىء سوف يأخذها ، مسلمة ، بمعنى النداء ؟ .

وما أكثر هذه الأمثلة فى الإحالة إلى نص تراثى غائب ـ أو لعله حاضر جدا ـ مع إدخاله فى سياق غير تراثى ، إن لم يكن حداثيا .

القيمة النصية ـ الرؤيوية لهذه التقنية ، فى تصورى هى « قيمة القلق » ، وهو جوهر قراءتى ، أو استماعى ـ بقدر ما استطعت من حسن استماع ـ لهذه « الأحاديث » : القلق حافزا كامناً ومحركا بل صانعا للنص ، والقلق ناتجا ومستدعى ومبعوثاً بقراءة النص .

ولذلك فإن الألفاظ العامية ـ أو الفصحى المحال بها إلى معنى معاصر ـ فى داخل سياق فصيح أو تراثى . وكذلك تداخل التفعيلات فى سياق يجرى مجرى الوزن الهادىء المستقر ، ذلك كله عنصر القلق أو على الأصح قيمة القلق ، ولا أعنى بذلك بحال المعنى الذى يقصد إليه النقد الموروث الذى يتحدث عن « قلق » اللفظ فى موضعه باعتباره مأخذا وسوءة ، بل أعنى العكس تماما باعتبار الراحة والاستنامة إلى

قرار ، والأمن إلى إيقاع رتيب ، إنما هى « قيم » أو عناصر سلبية . القلق بمعناه المعاصر حافز للإبداع والتجديد ونتيجة له فى آن ، ولاننسى فى الوقت نفسه أن هذا التداخل بين الفصيح

والعامى (بمعناه العريض الذى لا أجد عليه غبارا بل أنحاز له انحيازا) بين التفعيلة الجارية على سننها واختراق هذه التفعيلة بأخرى مغايرة ، بين المفهوم التراثى أو الصوفى القديم والمفهومات المعاصرة الجديدة والمستحدثة ، فى أنواع من التراوح والاتساق والتنافز والتداخل وعلى سلالم موسيقية أو من مقامات موسيقية متناوبة - إن صح التشبيه - هذا كله يدعم ويبرز « القلق » لا بالمعنى الصياغى فحسب بل أساسا بالمعنى الوجودى ، أى « القلق » باعتباره جوهر الخبرة الشعرية .

* *

ومع كل أمارات الشباب ، والمغامرة فى هذه القصيدة - فإن فيها آثار رسيس الرومانسية التى لا يبرأ منها - أو لايكاد - شاعر حق . انظر مثلا (حديث الخلق) : (ص ٦٥) .

نام النجم
ونامت شمس الليل السوداء
قلبى يصحو
فى منتصف الحزن
ويسأل
ستة أيام راحلة
ستة أيام قادمة

هل ينشىء رب الكونِ الكونَ من الأول
هل ؟
هل ؟

وانظر مع النغمة المستلهمة من تراث رومانسية أوائل القرن ، ذلك السؤال النابع عن القلق الممض ، سؤالاً لا إجابة له ، بالضرورة ، وبالتعريف ، سؤالاً هو تقطير ومثول للقلق الذى لا راحة منه .

* *

مع ذلك كله ، فإن هذا الكتاب فى حسى علامة من العلامات البارزة فى تطور الشعر الحداثى فى مصر - والبلاد العربية - وما أجمل (حديث لا) ، (وحديث الجسد) ، (وحديث البحر) ، بما تحمل كلها من كمال فى مسعاها ، وتحقق قلق .

فى حوار أخير مع أحمد الشهاوى[8] هزتنى كلماته :

« الشعر عندى معادل للموت . وصوت الوقت الذى أحياه . ومصير واسع للكون الأرحب . الشعر حائط عال لمستشفى نفسى ، يوقف مد الجنون » .

ليس فى هذه الكلمات بلاغة وإنما صدق محرق ، ولكن فيها أيضا وعياً يتأمل ويفكر ويستبصر ذات نفسه وذات الآخرين .

وفى النهاية (وما من نهاية حقا) أريد أن أحيى فى أحمد الشهاوى هذا الصدق ، وهذه الشجاعة ، وهذا الشعر .

●

الهوامش :

(١) انظر ، مثلا « لماذا الاحاديث » ، مجلة الشعر القاهرية العدد ٦٤ ، اكتوبر ١٩٩١ (ص ٩٨) ومقال د . زكية مال الله « البدايات الصوفية في أحاديث أحمد الشهاوى » مجلة أدب ونقد ، القاهرة ، العدد ٦٧ ، مارس ٩١ ، وغيرها .

(٢) جريدة « الوطن » ٢٨ مايو ١٩٨٨ ، مع حلمى النمنم .

(٣) كأنما هناك ، أصلا ، أى حدث يمكن أن يعد صغيرا (إ . خ) .

(٤) الملك السكير وحاشيه الملك السكير ونساء الملك السكير وذقن الملك السكير

(٥) أو (حديث البلاد) (ص ١٧٧)

البلاد التى غادرت قد تعود

البلاد التى هاجرت قد تعود

البلاد التى سافرت قد تعود .

(٦) انظر مثلاِ ، ص ٢٧ : شق الله القمر إلى نصفين نصف له والنصف الآخر أين ؟

فليس هذا سؤال الملتاع المستجير ، بل سؤال العارفين .

ثم انظر ، بعد ذلك « حديث الغيم » ص ٣٣

« **نصف لأرضكمو يغير شكلها ونصف للفتى أحمد يعيد لقلبه بعض الأمان** » .

فهل عرفت الآن أين نصف القمر الآخر ؟ أليس هذا النصف ، كذلك نصفاً للفتى أحمد (الشهاوى) يعيد لقلبه « بعض » الأمان ؟

لا يعيد له « كل » الإيمان ، صحيح ، وإنما هناك على كل حال ، إيمان ، وليس البحث ، وليس مضض السؤال .

(٧) انظر مثلا ، عرض وتعليق عمر نجم فى ٨ مارس ١٩٩١ : « المجموعة بيان لعمق العلاقة بين الشاعر والقرآن الكريم » ، وغيره كثير .

(٨) « الدولية » ٢٢ يوليو ١٩٩١ .

قراءة

فى ديوان آية جيم

فاطمة قنديل

•

«اية جيم» هو الديوان الخامس الذى صدر أخيرا للشاعر حسن طلب[١] ، وحسن طلب من أبرز شعراء السبعينيات ، وقد صدرت له من قبل أربعة دواوين شعرية ، أولها : (وشم على نهدى فتاه)[٢] ، وثانيها : (سيرة البنفسج)[٣] ، وثالثها : (أزل النار فى أبد النور)[٤] ، ورابعها : (زمان الزبرجد)[٥] .

•

فى (آية جيم) يواصل الشاعر طريقته الخاصة فى تفجير اللغة ، وهى تصل فى هذا الديوان إلى اعتماده بشكل كامل على تفجير الإمكانات الصوتية والدلالية لحرف واحد هو « الجيم » ، مما دعا الناقدة سيزا قاسم إلى أن تقيم دراستها حول هذه القصيدة على اساس أنها ترتكز بشكل أساسى على اللعب وأنها « تعد بذلك نموذجاً عربياً يمكن أن نختبر فيه اللعب بالكلمات » .

وأتصور أنّ هذا المدخل إلى قراءة هذا النص قد التقط من إشارة مباشرة فى النص نفسه ، حيث ورد فيه أن هناك من سيقول إن هذه القصيدة استعراض لغوى لمهارة اللعب . وفكرة اللعب بوصفها مرتكزاً أساسياً تقوم عليه قراءة القصيدة تقف بنا عند الحدود الأولى لهذا النص ، فى استسلام لغواية اللعب التى قد تبتعد بنا عن النفاذ إلى أعماقه ومحاولة كشف خصوصيته وعلاقته بالنصوص الأخرى للشاعر .

فى السياق السابق ، يحسن الوقوف أولاً عند مقتبس استُهل به النص وهو :

« الحرف يسرى حيث القصد

جيم : جنة

جيم : جحيم »

النفّرى (آية جيم ، ٥)

ويطرح هذا المقتبس أسئلة أولى :

هل هناك قصدية « مشار إليها فى المقتبس » فى اختيار الحرف « الجيم » من ناحية ، وفى سريانه من ناحية أخرى ؟

هل الجنة والجحيم هما الغايتان النهائيتان لسريان الحرف ، أم أنهما طريقان « أرضيان » يعبرهما الحرف إلى غاية أخرى ؟

تحاول هذه الدراسة الإجابة عن هذه الأسئلة المطروحة . وبداية أتوقف عند الجنة والجحيم ، ليس عند النفرى ، وإنما فى نص آخر للشاعر :

ماذا يستطيع الكائن القدرى
كيف يرد جنة غيره بجحيم خيبته
بأى وسيلة حسناء أو شنعاء
يقطع ذلك الزمن المزوّع فى انتظار حلول ساعته .

(زبرجدة الخازباز)* (٧)

تمثل محاولة تلمس العلاقة بين قصيدتى زبرجدة الخازباز وآية جيم المحور الرئيسى الذى تقوم عليه هذه الدراسة ، والقصيدتان قد كتبتا فى فترة زمنية متقاربة ، إذ كتبت الخازباز فى الفترة مّن فبراير إلى أبريل ١٩٨٦ ، وكتبت آية جيم فى الفترة من أبريل ١٩٨٧ إلى فبراير ٨٨ . وبين القصيدتين كتب الشاعر فى ديسمبر ١٩٨٦ فى ديوان(زمان الزبرجد)قصيدته زبرجدتى القادمة(٨) التى من الممكن أن تعد ـ كما سوف أوضح ـ إرهاصاً بقصيدته آية جيم .

يطرح اختيار الحرف « الجيم » سؤالاً بديهياً : لماذا الجيم بالتحديد ؟

يقف الخازباز على « شفير الوقت » بين تاريخه العربى الذى ينهار أمام رهبوت هذا العصر ، أمام الآخر ـ الأجنبى ممزقاً بين ماض يموت وحاضر يغوص به فى أهوال المصير الصعب ، وبين الضعف والغربة يقف الحرف الجيم ، فهو فى مصر :

حرف غريب مستضعف
توزعت تركته الصوتية
بين الـ G الإنجليزية
والدال الصعيدية

إنه فريسة الكاف الفارسية (الجاف بالنطق المصرى) فى العراق ، وتبلبل الألسنة فى الشام والخليج ، وفى دول المغرب العربى ، فقد أصبح فرنسياً أكثر مما أصبح أى شىء آخر (آية جيم ، ٣٢ ـ ٣٣) ، ويطرح انحلال الهوية وهجوم الآخر الأجنبى الخطوة الأولى نحو تلمس العلاقة بين « الخازباز » و« الجيم » . لقد لهث الخازبار بالأسئلة فهل سوف تجيبه آية جيم عن أسئلته ؟

يتطلب الوقوف المتوتر على « شفير الوقت » ، هذا الوقوف المحتشد بالأسئلة،اختيار أىّ من الحدين ، ويقف مقطع ابن الرومى المقتبس فى آية جيم (أمامك فانظر أىّ نهجيك تنهج ـ ٣٤) مخيراً بين طريقين من الممكن اختيار أحدهما وترك الآخر ، ولكن هل الحدود واضحة هكذا فى زمن الخازباز ؟ هل يمكن للخازباز أن يتجاوز شفير الوقت بإقامة حدّ جلى بين الجنة والجحيم ، دون أن يشتبك فى نسيج الفوضى ؟

أجل
لابد من ترك القصيدة فى سبهللها
لكى تنضم فوضاها
لفوضى الواقع الذهنى
أو تتحمل الأوزار عنا
فوق كلكلها

(آية جيم ، ٧٩)

« الجيم » فى المعجم حرف من حروف الأبجدية وهى الجمل الطائح ، ربما بعد أن طال صبر العيس ، فماذا بعد أن يئس القاموس ؟ أيؤلب الفصحى لتخرج من معاجمها ؟ أم تجرب حيلة أخرى لفك الرمز ؟ يخلق منهجاً حراً لتأويل المجاز* ؟ وترتبط فكرة تأليب الفصحى لتخرج من معاجمها بملاحظة أولى على الديوان تتعلق بالعلاقة بين عنوان الديوان وأقسامه الداخلية ، فبينما تضم السور القرآنية الآيات ، تضم الآية فى الديوان السور الخمس (الجيم ترجرج ـ الجيم تنجنج ـ الجيم تجنح ـ الجيم تجمجم ـ الجيم تجرجر)(٩) ، ولقد تساءل الخازباز وهو يركض فى تمام الوقت:هل يكتفى بأن ينادى بوجوب تأسيس الفروع على الأصول أم أن هناك شيئا يمكن أن نهديه من سعير الأسئلة ويغيّر كل شىء فى نظام بناء تلك الكائنات* ؟ فهل رحلة الجيم هى ذلك الشىء الذى يناقض كل شىء ويؤسس العالم الآخر الجديد ؟.وتطرح الملاحظة السابقة سؤالاً آخر سوف أحاول الإجابة عليه عبر هذه الدراسة : هل تجاوزت الجيم بالخازباز شفير الوقت عبر قلب الأصول أم عبر تأويل المجاز ؟ .

إن هذا يتطلب أن أسير مع القصيدة كما أراد لنا الشاعر أن نسير . فأرصدُ القصيدة فى تسلسلها لكى يتبين الشعراء معجزة العلاقة بين مخرجها ومدخلها . وبالتحرك إلى فك الرمز يمكن السير أولاً مع « جيم » تتهجى وتجاهر حتى « جيم » تتفجر ، حيث تبدأ الجيم فى السورة الأولى بتهجى تاريخها بنفسها وتقف الكلمات المدرجة فى سجل المعجم فى تراص دون الإشارة إلى دلالتها ، إنّه معجم يقف فيه التاريخ العربى للكلمات بجانب البنج وأجهزة العلاج والزنجبير والماكياج والبلاج ، ولا ترتبط الكلمات بأية علاقات دلالية أو نحوية . وتنتثر واو العطف هنا وهناك دون نظام .

فى حركة الحرف من السكون حتى التفجّر عبر القصيدة ، يتلوى الحرف ليدخل فى عوالمه وينخرط فى فوضى علاماته مجسدا النسيج العنكبوتى لطرق الجنة والجحيم ، ربما ليستعيد توافقات اللحن حتى يستبين له النشاز* ، وتملك الجيم أن تكون كل شىء أو أن تكون شيئا ليس كمثله شىء ، تملك الوقوف بين حدود الحياة والموت ، وتتحرك من سكون المعجم عبر مستويات من الحركة التى تحاول تجاوز الوقوف على شفير الوقت ؛ عبر « جيم رج يرج رجاً » أو « جيم تأجج تتجه لجيم تفرنج » ، أو « جيم فى اتجاه لامتزاج فى اندماج بانسجام » وتتحرك جيم الجهاد بين جيم الجبن وجيم الشجاعة ، ويصبح كل من السكون والحركة ومحاولة التجاوز طابعا لوجودنا نفسه فى هذه المرحلة :

نحن نعيش ما زلنا فى عصر الجيم
وسيمر وقت طويل طويل
قبل أن تنتهى هذه المرحلة الجيمية الصعبة

(آية جيم ، ٤٣) .

يتجلى الخروج من الفوضى فى بدء التحرك من جيم يوجد جلّها فى البياض الجم ، تتبدى فى السورة الأولى ذات طابع كلى غير محدد يمكنه أن يستوعب هذه الفوضى ، وتتنبأ قصيدة « زبرجدتى القادمة » بتخلق هذه « الجيم الجيمية » :

جيم زبرجدة تتخلق عند بزوغ الغسق
ستشتعل
وتخرج عن هذا النسق
زبرجدة ستطهرنى بالجيم
وتحيى رمقى
ثم ستحملنى نحو ضمير الجمع
فينصاع ضمير المتكلم للنوع
يقول : انطلقى

(زبرجدتى القادمة)

تنطلق الجيم نحو امتزاج المفرد بالجمع ، الأنا/الآخر ، تخرج عن النسق لتؤسس حياة أخرى ، يمكن أن نراها مرة أخرى فى السورة الثانية من آية جيم (الجيم تنجح) حيث تقف « ثاء » الأنثى فى مواجهة « جيم » الرجل ، وتتبدى ثنائية العلاقة بينهما من ناحية ، كما يتبدى تاريخ العلاقة الثنائى المرير الذى صنعته الحروف الأخرى أيضا ؛ لكن الجيم تتجاوز تاريخها الشخصى ، ويجسد الحرف تجربة الاكتمال ، فتبدو « جيم » الرجل :

وقد استدار بطنها كالمرأة الحبلى
وانطوى هناك فى المركز
على نقطة يتيمة كالخلية الأولى
للجنين الحى .

(آية جيم ، ٤٨)

ويصبح الاكتمال تجربة وجود وإعادة خلق للذات عبر امتزاج الأنا/الآخر ، ويغير الوجود الجديد الوعى بالكون فتصطبغ الأشياء بالوعى الجديد بحرية التحقق وتجاوز الانقسام الآنى واستشراف جيم المطلق ، فهل نجحت الجيم فى تأليف صيغة وسطية بين الأبيض العنسى والشيخ الرئيس وبين هيجل وابن باديس* ؟

غير أنّ تجربة الاكتمال ، الحرية ؛ هذا الجنين الحى ثمرة التجاوز والتجدد لا يمكن أن يتحقق سوى باليتم ، نقطة وحيدة قد تكون بدايه الخليقة أو مركز الدائرة ! وهذا هو السؤال الذى يطرح نفسه الآن ؛ هل يمكن أن تؤسس هذه النقطة بديلاً للعالم الذى اعتمدت عليه فى ولادتها أم أنها سوف تقع مرة أخرى فى دوائر هذا العالم . الفوضى ؟

ربما تحمل السورة الثالثة (الجيم تجنح) إجابة عن السؤال السابق . هذه السورة التى تتحرك بين طللين (وهى تحتل أيضاً موقعاً وسطياً بين السور الخمس). الطلل الأوّل فى بداية السورة مسرح لحركة الخيال يفقد فيه الطلل التراثى أحد ملامحه البارزة، وهى استيقاف الشاعر لصاحبيه، فيحدث العكس ويُستوقف الشاعر بواسطة راج يرجوه عن جريانه بالخيال ، هذا الخيال الذي يمثل عوضاً عن الشخصين المنقسمين وبه وحده يمكن أن تمتزج الثنائيات ويتحقق التوحد ، ويرادف الخيال السحر فى مزجه للنقائض وتوحيد اللفظ والمعنى ، لكن هذا المزيج يقف بين الحضور والانقطاع ، هل يمكن القول بين الحضور/الحضور الغائب على حدود الواقع وفوضاه ؟ فى « يوم المهرجان » حين يواجه الشاعر الشعراء والمثقفين والنقاد والجمهور ، ويحاول الانفلات من الصخب والفوضى عبر « العين » التى تتحسس المتناقضات وتلمسها لتمزج بين العاج والهواء والموجة والجمر عبر فعل الرؤية ، وتتحرك العين من دلالتها بوصفها عضو إبصار إلى دلالة الينبوع الذى ينبع من الأرض ويجرى « فيهما عينان تجريان »[10] ، أهى الدموع التى لم يذرفها الشاعر على الطلل الأوّل واستعاض عنها بالخيال ؟ أم هى الدموع التى توشّح الوقت فيتبدى هلامه وتنذر بخطر الوقوع مرةً أخرى على حدّ الشفير :

إن التراث ممثلا فى لحظة ونقيضها يغتال حاضره
فهل يختار لحظته
وينتخب الشيوعى العتى
لكى يؤسس من هلام الوقت مرحلة
ويصعد فوق هرجلة النصوص* ؟

حين يبدأ الارتطام « بفوضى الواقع الذهنى » يبرز الملمح الغائب فى الطلل الأوّل فيستوقف الشاعر صاحبيه (فياخليلّى انظرا !) فنصبح أمام الطلل التراثى مجسداً لعلاقة الشاعر بالواقع ، وتخلص حركة السورة الثالثة كلها لتكون بين طللين سواءً أكانت حركة الخيال أم حركة الاصطدام ، وبين قوسين هل يمكن لهذا المزيج أن يؤسس خليقة أخرى ؟ !

إن الجيم التى تجلت أولاً فى « البياض الجم » ثم تابعت تجليها فى (الجيم الجيهاء ، جيم الوشيجة ، الجيم الجيمية ، جيم المطلق . .) تأخذ طابع الوحى، فهى (جلجلة الجرس) ، النبوة (صدق الحرف الكليم)[11] ، الإلّهى (جل جلالها) ، وتصبح « الجيم الجيهاء » صيغة وسطية ، واندماجاً للثالوث (الجيم مجد الأب ، مجد الابن ، والروح القدس) ويستبدل الشاعر بعبارة « أسماء السور » التى تتردد عبر الديوان عبارة « أسماء الصور » فى فهرس الديوان ، فيناظر الحرف فى مستوياته الثلاثة، (الإلّهى - النبى - الوحى) نفس الشاعر[12] .

وهذا النسق الثلاثى يبدو من هذا التصوّر النسق الوحيد الذى يواجه به الشاعر - الحرف/فوضى الواقع الذهنى . ويمكن تتبع هذا النسق فى أكثر من موضع حيث يأخذ دائماً طابع محاولة السيطرة على العالم ، عبر السحر ، الخيال ، أجواز المجاز ، الألوهة .

ويتضح هذا فى أن الحرف « الجيم » هو خامس الحروف الأبجدية العملية (مع ملاحظة أن عدد السور فى الآية خمس سور) بينما هو فى « أبجدهوز » ذات الطابع السحرى ثالث الحروف ، مما يخلق جدلاً بين موقع الحرف الواحد فى ترتيبين مختلفين ٥ ، ٣ ، ويتسم هذا الجدل بمحاولة السيطرة السحرية من جانب الرقم ٣ . وفى ثنائية الرجل والمرأة يصبح الحرف تجربة اكتمال وتجاوز وسيطرة على النقائض عن طريق حركية الجنس التى هى الثالثة أيضاً فى الثالوث الوارد فى السورة الثانية (الجسم - الجسد - الجنس)، وذلك فى مواجهة « جيم الجنون » وظلالها العذرية والصوفية . لكن أبرز ملامح هذا النسق الثلاثى تتضح فى السورة « الثالثة » حيث يتحرك الشاعر بين طللين ، ويكون الخيال مزيجاً بين نقيضين ومحاولة للسيطرة على فوضى العالم .

هل يمكن القول إن هذا النسق الذى يماثل نفس الشاعر هو محاولة لتجاوز السكون المتوتر على شفير الوقت، حيث يمكن تجاوز هذا التوتر باختيار الإقامة فى « الحرف » فى المطلق الإلّهى اللازمنى فى مواجهة توتر الحاضر الزمنى ؟

وهل يكون الحلّ المطروح هو الحلول فى :

زبرجدة مؤبجدة
بلا حبر ولا ورق
زبرجدة مجردة مجسدة
زبرجدة تناقض نفسها ؟

(زبرجدتى القادمة) .

إن مسألة العلاقة بين ظاهرة التعامل مع كيمياء الحرف العربى وتردى الواقع الاجتماعى ، قد ناقشها من قبل صبرى حافظ فى مقال له عن الشاعر ، أورد منه هذه الفقرة : « هذا التعامل مع كيمياء الحرف العربى الذى يكتسب دلالته من طبيعته الجمالية قبل قيمته الإشارية أو الدلالية هو الذى يجعل تلك الوحدات التكرارية لحرف من الحروف فى جميع كلمات مقطع أو فقرة نابضة بنوع جديد من الدلالات أود أن أسميه بـ « قدرة الكلمات التعزيمية » حيث يلفت هذا الاستعمال النظر لا إلى جماليات الحرف العربى وحدها ولكن أيضاً إلى قدرة الحروف على تخليق حالة مزاجية أو مناخ معنوى (سيمانتى) ، ولا يمكن فصل هذه الظاهرة الجديدة . . . عن مسألة تردى الواقع الاجتماعى بالصورة التى جعلت الكاتب يبالغ فى إبراز جمال النص حتى يتبدى فى ضوء جماله الباهر مدى قبح الواقعى المتردى فى حمأة التدهور والانحطاط ، كما لا يمكن فصلها كذلك عن مسألة الزراية باللغة القومية التى أخذت تشيع فى عصر عودة اللغة الإنجليزية ، لغة السادة الجدد للسيطرة على لغة الإعلام ولغة اللافتات ولغة الأغنية الشعبية . . . »(١٣) .

وقد أشار شكرى عياد أيضاً فى مقال له عن الشاعر إلى مسألة التعامل مع الحرف بوصفه قوة سحرية يحاول بها الشاعر تجاوز الواقع وخلق عالم بديل ، فيقول:« أتراه يحدث نفسه بأن الحروف لها قوة تفوق قوة الكلمات والجمل ، قوة اللغة المحبوسة فى قيود المنطق ، أتراه يحدث نفسه بأن فى الإمكان العودة بلغة الشعر إلى لغة السحر حيث تستنزل القوى الخفية من عالم الغيب ! إنه إذن لم يبرأ تماماً من الحلم بخلق عالم بديل ، عالم يتجاوز القصيدة نفسها كما يتجاوز عالم الواقع »(١٤) .

لكن الصيغة الوسطية « الجيم الجيباء » حرف يتشابه مع الجيم فى قابليته للتشكل ويتمايز عنه فى الوقت نفسه فى جنوحه نحو تأسيس عالم بديل ، وهو فى هذا الجنوح مثل الذات المفردة للشاعر لا يمكنه أن ينفلت من نسيج علاماته ـ علاقاته ، لا يمكنه أن يتجاوز الحضور إلى الغياب ، وإنما أقصى ما يمكنه أن يقف بين الحضور/الحضور الغائب . لا يمكن للجيم الجيباء أن يصير جرسها جنسها دون أن تتجرد عن نسيج العلامات ، ولا يمكن أن تنغمس فى العلامات ـ الواقع دون أن تتجزأ عبرها ، إن الجيم الجيباء لا يمكنها أن تستقل عن العالم لأنها لا تملك سوى أن تكون جيباً جنب جالية الأجانب والأعاجم فقد عجت الآجام بالأجيام ، وهى فى محاولتها لتجريد التجسيم تسقط مرة أخرى لتتلوى مراوغة فى علامات الجنة والجحيم ، تدخل ظلام الواقع لتجوس فيه مرة أخرى وتجسم التجريد :

لجيم من الدجن أن ترجحن
ولى أن أجرد شجوى
وأجنح بالجيم
لى أن أجن
وأجلو هذا المجن

(آية جيم ، ٤٣)

ليس للجيم الجيباء إذن سوى أن تكون نسقاً ذهنياً يلقيها الشاعر كعصا موسى لتلقف الجيمات الأخرى عبر السحر وأجواز المجاز ، نسق بديل عن الجنون وشىء ما قبل أن يجأ الفتى يافوخه بحديدة* ! .

ولأن الجيم (من أجل الجميع) فوجودها مرتبط بوجود العالم الذى تريد أن تمحوه ونسيجها مشتبك فى نسيجه ، لا يمكن أن تهيل عليه التراب دون أن تهيله على نفسها أيضاً وتندثر فيه :

أجل
لابد من وقف القصيدة
عن تزلزلها
لكى لا يسقط المبنى
على المعنى
. . . .
أو لكى لا تهدم الألفاظ

آخر ما تبقى من دلالتها
بعولها

(آية جيم ، ٨٥)

إن الحل الجرىء « الخازبازى » الذى كان يرى أنه لابد من شىء يناقض كل شىء ثم يكسح أىّ شىء من قمامة هذه الأشياء لا يبقى على شىء* ، يتراجع الآن ويوقف الشاعر تفجر الزلزال ، وتتحرك الجيم الجيهاء ـ الذات ، نحو التعالى عن الانغماس فى نسيج العلامات ـ العلاقات ، ويكون مصيرها أنها :

سمت لخلودها
لم يبق منها
غير هيكلها

(آية جيم ، ٩٢)

هل كانت زبرجدتى القادمة تتنبأ بمصير « الحرف المجند » إذ فر من المرحلة الجيمية إلى المطلق حين قالت إنه :

الرؤيا التى ينفى المكان زمانها
رمز لما لا يوجد ؟ .

هكذا تصل الجيم إلى معبرها الأخير عبر تجريد التجسيم وتجسيم التجريد ، فيصبح الحرف هيكلاً مجرداً من الزمن والعلاقات والأشياء ، مما يعيدنا إلى سؤال طرح فى بداية هذه الدراسة ؛ هل اكتفت القصيدة بأن تحرك الخازباز عن شفير الوقت بتأويل المجاز ؟ أم أن الخازباز قد تجاوز حدود الموت نحو حياة أخرى بقلب الأصول ؟

هناك ملاحظة مبدئية فضلت إرجاءها إلى آخر هذه الدراسة . فى السياق القرآنى تبدأ السورة دائماً بقولنا « أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ، بسم الله الرحمن الرحيم » وفى الديوان تتردد صيغة « أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم ، باسم الجيم » . والصيغتان إذا وازينا بينهما تطرحان سؤالين أساسيين :

الأول : هل الشعب هو الجيم ؟ وأى جيم ؟
الثانى : لماذا ترددت هاتان الصيغتان مرتين فقط فى الديوان ، مرة فى السورة الأولى ومرة فى السورة الأخيرة !

وللإجابة عن السؤال الأوّل أشير إلى الربط بين الجيم واللهجة منذ السورة الأولى،فهى « جمانة اللهجات » ولكنها أيضاً « جَبّ الأجنبى ، وحجر الأعجمى ، وجرن الدارج اللهجى » ، وفى السورة نفسها تطالعنا جيم جديدة « فتجانفت جمل وجدت لهجة » بحيث تبدو هذه اللهجة الجديدة أحد تجليات الجيم الجيهاء فى مواجهة فوضى « الدارج اللهجى » ومحاولة اقتناص الفرع الذى يؤسس الأصول .

أمّا عن ظهور هذه الثنائية فى مفتتح السورة الأولى أولاً ، فإنّ ظهورها الأوّل يتبدى مجسداً كلية الرمزين الشعب/السلطة ، وعبر القصيدة يتفكك الرمزان ليأخذا مستويات عديدة لكل من الشعب/السلطة هذه المستويات التى تقطعها(الجيم الجيهاء)، جيم الوشيجه ، الجيم الجيمية ، اللهجة الجديدة . .) فى محاولة لإيجاد حل للتوتر القائم عبر الديوان ، لذا لا تظهر الثنائية مرة أخرى سوى فى السورة الأخيرة حين تفشل « الجيم الجيهاء » فى تجاوز النقائض،فتعود الثنائية إلى المواجهة مرة أخرى فى زمن مرجأ ، حيث تغرق الجيم مطلقاً أخيراً رغاية ومنتهى بعد عبور طرق الجنة والجحيم ـ وتبرز ثنائية الراجون/المجرمون ، الارتقاب/المفاجأة مرهون حلها بقيامة الجيم هذه القيامة المعلّقة على (إذا) الشرطية المستقبلية ليعود الزمن مرة أخرى بين حاضر عاجز لا يمتلك سوى الرجاء ومستقبل بعيد مطلق ومتعال ، ولنعود مرة أخرى إلى حقيقة أن ما لم يكن سيتم تم وليس من شىء لينقذ بعض تلك الكائنات من المصير الصعب قبل نهاية التاريخ أو قبل انقراض النوع* .

هل سقط إذن الحل الجرىء الخازبازى ، واكتفت الجيم بتأويل المجاز أم أن قلب الأصول قد تحقق عبر فعل القيامة والصيغة الشكلية للسورة الأخيرة ؟

إن كلا الاحتمالين يظل مطروحاً ، والاحتمال الأخير يمكن تتبعه من زاوية قراءة أخرى يكون مدخلها إلى هذا النص ، العلاقة بين فلسفة ابن عربى فى جوانبها الوجودية والمعرفية

ومفهوم اللغة بوصفها وسيطا يتجلى من خلاله الوجود بمراتبه ومستوياته المختلفة،وبين الرؤ ية المتجسدة فى القصيدة مما يحتاج إلى دراسة مفصلة . وسوف أشير فقط إلى بعض الملاحظات الأولية بهذا الصدد ، فأشير إلى وسطية مفهوم الخيال عند ابن عربى بوصفه فاصلاً بين الذات الإلهية والعالم وتأكيده على التمايز والثنائية والتوسط بينهما بذاته والالتقاء بكل منهما بذاته فيوحد بينهما ، كما أشير إلى مفهوم « الألوهة » وهو أحد مستويات الخيال المطلق (البرزخ) والوسيط بين الذات الإلهية والعالم،من حيث إنّ الألوهة هى مجموع الأسماء التى تدل على التعلقات بين الذات الإلهية والعالم ، ومن ثم يمكن القول إن الخيال - الألوهة هما الوسيط بين الذات (الشاعر - الحرف - الإله)/العالم . وهناك ملاحظة تتعلّق بالبنية الإيقاعية للسورة الثالثة من الديوان (الجيم تجنح) وارتباطها بشكل واضح بالبنية الإيقاعية لسورة الرحمن ، هذا الارتباط الذى يمكن تفسيره - مبدئياً - بواسطة مفهوم « برزخية الخيال » استناداً إلى قوله تعالى : « مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان » .

وفى إطار هذه المفاهيم يمكن أن نتصوّر نسقا كليا للأنساق الثلاثية المشار إليها يمثل ثلاث مراتب لحقيقة واحدة هى الوجود الحق المطلق ، المرتبة الأولى هى الوجود الذاتى (الذات) التى قد توازيها الجيم المطلقة الأخيرة فى الديوان (جل جلالها) والثانية الوجود العقلى (الألوهة) التى قد توازيها « الجيم الجيماء »،والمرتبة الثالثة هى الوجود العيانى الحسى (العالم) التى قد توازيها الجيم فى تشكلاتها المختلفة عبر العلامات والعلاقات فى القصيدة .

ومن خلال توازى اللغة مع الوجود وهذه المراتب الثلاث عند ابن عربى،يمكن تلمس الإجابة عن التساؤ ل المطروح لفكرة قلب الأصول ، حيث يمكن أن نوازى مرة أخرى صيغة (أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم ، باسم الجيم) بالصيغة القرآنية ، فيصبح الشعب - الجيم وجهين لحقيقة واحدة هى (الإله) ، ويصبح الاسم الجامع هنا للإله هو الجيم وهو اسم - فى صيغته الأخيرة فى السورة الأخيرة - لا تعلّق له بالكون منزه بوصفه ذاتاً إلهية عن الانغماس فى شؤ ون العالم . وبهذا تنتفى الوسطية - الألوهة،وبانتفائها ينتفى الإمكان عن العالم فى الوقت نفسه ، وبنفى الإمكان يتجرد الحرف وتزول تعلقاته بالكون بل يزول«الكون نفسه ونصبح أمام خلق جديد نحن فى لبس منه « بل هم فى لبس من خلق جديد »[١٥] .

عن طريق المدخل السابق إلى القصيدة ربما يكون من الممكن أن تطرح فكرة تحقق قلب الأصول ، غير أننى من زاوية قراءتى للقصيدة أكثر ميلاً إلى فكرة تأويل المجاز استناداً إلى إيقاف الشاعر للزلزلة « أجل لابد من وقف القصيدة عن تزلزلها » فما لم يكن سيجوز جاز* ولم يبق أمام الشاعر سوى أن يستبدل بفعل انتحاره خلق عالم جديد بالشىء الوحيد الذى يمتلكه وهو « اللغة » . فهل كانت « الجيم » عبر رحلتها طريقاً يقطع فيه ذلك الزمن المروّع فى انتظار حلول ساعته ؟ أم أن الجيم الجيماء حين راغت إلى مطلقها كانت الشىء الوحيد الحقيقى الذى يمكن أن يبقى وإلاّ من سيمشى فى جناز الخازباز* ؟ .

هوامش وتعليقات :

١ ــ حسن طلب ، آية جيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ، وسوف أشير إلى أرقام الصفحات المقتبس منها فى المتن .
٢ ــ حسن طلب ، وشم على نهدى فتاة ، دار أسامة للطباعة والنشر ، ١٩٧٢ .
٣ ــ حسن طلب ، سيرة البنفسج ، كاف نون للصحافة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
٤ ــ حسن طلب ، أزل النار فى أبد النور ، دار النديم للصحافة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
٥ ــ حسن طلب ، زمان الزبرجد ، كتاب الغد ، القاهرة ، ١٩٨٩ .
٦ ــ راجع : سيزا قاسم ، مجلة ألف ، التجريب الشعرى فى مصر منذ السبعينيات ، العدد الحادى عشر ١٩٩١ ص ١١٨ : ١٣٦ .

٧ ـ سوف أشير بعد ذلك إلى المقتبس من زبرجدة الخازباز بالعلامة (*) فى المتن .
٨ ـ سوف أشير إلى المقتبس من زبرجدتى القادمة باسم القصيدة فى المتن .
٩ ـ أشارت سيزا قاسم فى دراستها ـ السابق الإشارة إليها ـ إلى أن عنوان القصيدة أحل الجزء محل الكل ، أى وضع الآية مكان السورة ، لكنها لم تربط هذا الاستبدال بدلالة واضحة .
١٠ ـ سورة الرحمن ، الآية (٥٠) ـ وفى السورة نفسها يقول تعالى : « **فيهما عينان نضاختان** » الآية ٦٦ ، والعلاقة بين البنيه الإيقاعية للسورة الثالثة (الجيم تجنح) والبنية الإيقاعية لسورة الرحمن واضحة، بحيث يمكن التساؤل حول دلالة اسم السورة الأولى « الجيم ترجح » فى سياق قوله تعالى : « **والسماء رفعها ووضع الميزان** » الآية (٧) .
١١ ـ فى مخطوطة الديوان ـ قبل الطبع ـ انتهى الديوان بعبارة (صدق الحرف الكليم) وقد اعتمدت عليها بدلاً من (صدق الحرف الرجيم) التى ينتهى بها الديوان المطبوع ، وإذا أبقيت على الصيغة الأخيرة يمكن الإشارة إلى التفسيرات الحديثة التى ترى الشيطان الوجه الآخر للنبى .
راجع : صادق جلال العظم ، **نقد الفكر الدينى** ، دار الطليعة . بيروت . لبنان . الفصل الخاص بمأساة إبليس .
١٢ ـ قارن بابن سينا : « فإذا تقرر هذا فإنه ينبغى ضرورة أن تدل بالألف على البارى وبالباء على العقل وبالجيم على النفس وبالدال على الطبيعة هذا إذا أخذت بما هى ذوات » .
راجع : ابن سينا ، **تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات** ، مطبعة هندية بالموسكى بمصر ١٩٠٨/١٣٢٦ هـ **الحروف الهجائية** ، الفصل الثانى فى الدلالة على كيفية دلالة الحروف عليها ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ .
١٣ ـ راجع : صبرى حافظ : **كيمياء الحروف وقدرة الكلمات التعزيمية** ، جريدة الثورة العراقية ، ١٩٨٧/٨/٢٧ .
١٤ ـ راجع : شكرى عياد ، **القفز على الأشواك** ، **البنفسج والزبرجد** ، مجلة الهلال ، العدد ١٢ ، ديسمبر ٩١ ص ١٨ .
١٥ ـ حول هذه المفاهيم عند ابن عربى ، راجع : نصر حامد أبو زيد ، **فلسفة التأويل** ، دراسة فى تأويل القرآن عند محيى الدين بن عربى ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ـ لبنان ، الفصل الأول : الخيال المطلق من ص ٥١ : ٩٥ .

المسرح بين العرب وإسرائيل*

(١٩٦٧ - ١٩٧٣)

هشام إبراهيم

كانت هزيمة يونيو ٦٧ بمثابة النهاية لحقبة كاملة من الشعارات التى تبدّى زيفها ، جاءت لتصفع الوجوه الباردة ، وتعرى المواقع والمواقف المختلفة ، مثلها مثل الطلقة المضيئة : تضىء وتخترق الجسد .

ولما كانت الهزيمة نصاً أساسياً لحقبة بأكملها ، فإن درسها متعدد الأبعاد ، يكشف عن تفاعلات مستويات الصراع المنتج للهزيمة والناتج عنها . وهنا يظهر دور الثقافة بوصفها ساحة صراع أيديولوجى ، ومرآة للصراع الاجتماعى ، ويحضر دور الناقد والنقد الذى يضع المنتج الثقافى فى سياقه الأشمل : المجتمع .

وتكمن مأثرة هذا الكتاب الذى نقوم بعرضه ومناقشته فى كونه يخوض فى أرض لم تزايلها البكارة بعد ، إذ لم يتوفر لها - بشكل كافٍ ، فى ظل مناخ مأزوم - من يتصدى لدراستها دراسة تجاوز دائرة الرؤى الغائمة ، إلى الوعى العلمى القادر على النهوض بعبء مواجهة الأزمة ، فضلاً عن التكريس لحركة نقدية صحية .

والكتاب يحاول ، كما يقول كاتبه ، أن يتصدى لدرس تأثير الحرب والهزيمة على المسرح فى كل من مصر وسوريا شكلاً ومضموناً ، ونظرة كتّابُ هذا المسرح إلى الإنسان العربى ، وموقفهم من السلطة وتصويرهم لها فى مواجهة الجماهير ؛ وهل كانت الهزيمة هزيمة لحكومة أم هزيمة لشعب ، ثم ما مفهومهم للمقاومة ؟ وكيف تم تصوير الشخصية الإسرائيلية فى مسرحياتهم ؟ وهل تتفق مع معطيات الشخصية الإسرائيلية الفعلية كما أظهرها المسرح الإسرائيلى ودل عليها أم لا ؟

وتتكون الدراسة من مقدمة وخاتمة وثلاثة فصول ، ويوضح الباحث فى مقدمتها هدف الدراسة وأهميتها ومنهجها . يضع الباحث للفصل الأول عنوان (رؤية العالم فى مسرح الإسقاط السياسى فى مصر بعد هزيمة ١٩٦٧) ويدرس فيه نصوص

* د . سامح مهران : المسرح بين العرب وإسرائيل (١٩٦٧ - ١٩٧٣) دار سينا للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

(إنت اللى قتلت الوحش) لعلى سالم ، (بلدى يابلدى) لرشاد رشدى ، (باب الفتوح) لمحمود دياب .

ويحدد الباحث المواد التى يلجأ إليها الكتاب لممارسة هذا الإسقاط سواء أكانت أسطورية على نحو ما نجد عند « على سالم » ، أم تاريخية عند « محمود دياب » و « رشاد رشدى » ، محللاً شكل الكتابة المسرحية التى جمعت بين « الشكل البريختى والشكل التراجيدى » ومحدداً لها بما هى انعكاس للازدواجية الأيديولوجية لرجال سلطة يوليو ، السلطة التى تبدت ـ كما يرى الباحث ـ فى الإبقاء على الهياكل التقليدية للمجتمع القديم ، مثل الدين ، فى إطار التطبيق الاشتراكى .

وتحت عنوان فرعى هو (الوضعية الطبقية فى مصر قبل هزيمة عام ١٩٦٧ وأثرها على مضمون الأعمال المسرحية وشكلها) يرى الباحث أن الكتاب الثلاثة ، موضع التحليل ، قد اتفقوا على « إعادة إنتاج الوضعية الطبقية التى تميز مصر فى مسرحياتهم » ص ٤٤ ، فالمجتمع المصرى يخضع ـ كما يذهب الباحث ـ « لما يسمى بنمط الإنتاج الآسيوى » ص ٤٥ ، وقد انتقلت هذه الوضعية الطبقية إلى هذه المسرحيات « على مستوى المضمون وعلى مستوى الشكل ، وبالتالى جاءت رؤية العالم لدى كتاب هذه المسرحيات متفقة مع ما تضعه هذه الوضعية على حركة الجموع من قيود وكوابح » ص ٥٤ .

أما الفصل الثانى الذى يدرس فيه الباحث المسرح السورى بعد الهزيمة تحت عنوان (الرؤية الجدلية فى المسرح السياسى السورى بعد هزيمة ١٩٦٧) ، فإن الباحث يتوسع فى شرح جذور المسرح السياسى ، الذى نشأ فى ألمانيا على أيدى مخرجين مثل بسكاتور ، مبيناً كيف كان هذا المسرح ينطوى على بعد طبقى واضح ، نتيجة نشأته المرتبطة بتطور الرأسمالية ، وأنه يلوذ «بالجدلى بدلا من الميتافيزيقى » ؛ ويتناول الباحث ثلاث مسرحيات تمثل « المسرح السياسى » السورى هى : (المهرج) لمحمد الماغوط ، و (محاكمة الرجل الذى لم يحارب) لممدوح عدوان ، و(حفلة سمر من أجل حزيران) لسعد الله ونوس ، ويشيد الباحث ـ بناء على تحليله ـ بالمسرح السورى الذى يعده أكثر امتلاكا « لوضوح الرؤية » على المستوى الأيديولوجى » ، ص ١٠٧ .

أما الفصل الثالث الذى يضع له الباحث عنوان (الرؤية اليسارية فى مسرح المقاومة) فيعدد فيه الباحث الرؤى المختلفة للصراع العربى الإسرائيلى ، مثل الرؤية التى ترى فيه صراعاً عرقياً عنصرياً أودينياً ، والرؤية القائلة بطبقية الصراع بين العرب وإسرائيل ـ والتى يتبناها الباحث على أساس من كون إسرائيل « تنطلق فى سياساتها العدوانية من التطابق مع الأهداف الاستعمارية الكبرى التى تستخدم إسرائيل لتحقيق مصالحها » ص ١٣٧ ، ١٣٨ . وهى ـ فى رأيه ـ الرؤية التى يتبناها مسرح المقاومة كما ظهر بعد ٦٧ ، ويتناول هذا الجزء مسرحيتى (وطنى عكا) لعبد الرحمن الشرقاوى و(كيف رد الرابى مندل على تلاميذه) لسميح القاسم ، باعتبارهما مسرحيتين توضحان رؤية هذا المسرح للمشكلة العربية الإسرائيلية ، تلك التى ينتقدها الباحث عند عبد الرحمن الشرقاوى باعتبارها رؤية مثالية « تصور نشوء تناقضات داخل النظام فى إسرائيل ، من شأنه أن يؤثر سلباً على وضعنا للعدو فى سياقه الصحيح » ، ص ١٥٥ ، فضلاً عن عدم معرفة النص بالمجتمع الإسرائيلى وقيامه على افتراضات نظرية ، كما ينتقد رؤية « سميح القاسم » لأنها « تحول الصراع العربى الإسرائيلى من صراع مع عدو إلى صراع مع نظام متخلف ورجعى فحسب ، يكفى أن يغير العنوان لكى يتم الاعتراف به ليتلاشى الصراع ويذوب » ص ١٦٢ . وبصدد رؤية الثورة الفلسطينية باعتبارها « جزءاً لا يتجزأ من الثورة ضد قوى الإمبريالية » ، ص ١٨٥ ، يتناول الباحث مسرحيتى (النار والزيتون) لألفريد فرج ، و (اليهودى التائه) ليسرى الجندى باعتبارهما نموذجين ينتظمان ضمن«نماذج من مسرح المقاومة اعتمدت على الشكل التسجيلى وصدرت عن رؤية يسارية » ص ١٤٨ . ويقارن الباحث الرؤى العربية برؤية إسرائيلية تتبدى فى نصوص من المسرح الإسرائيلى مثل (هم يصلون غداً) للكاتب الإسرائيلى « ناتان شحيم » ، (نعيم) للكاتب « يهو شواع » ومسرحيتى (الفلسطينية) و (الجوكر) ليهوشع سوبول بوصفها نماذج توضح اختلاف رؤية المسرح الإسرائيلى

لطبيعة الصراع وجوهره العنصرى عبر طريقة تصويرها لشخصية الفلسطينى .

* * *

بداية فإن ما يميز ممارسة نقدية عن أخرى هو المنهج المستخدم وكيفيات استخدام هذا المنهج . والباحث متردد ، منذ البداية ، فى تحديد المنهج الذى يستخدمه ، فهو يصرح أنه سيستخدم منهجاً « سوسيولوجيا جماليا » ص ٧ ، ثم نراه يستخدم مصطلحات البنيوية التوليدية فى الفصل الأول . ولابد هنا من طرح السؤال التالى على الباحث : هل المنهج البنيوى التوليدى هو ، تحديداً ، المنهج السوسيولوجى الجمالى الذى يقصده ؟ فإذا كان كذلك فلماذا لا يسميه باسمه ؟ أما إذا كان المنهج السوسيولوجى الجمالى هذا منهجاً غير البنيوية التوليدية ، فلماذا يستخدم مصطلحات البنيوية التوليدية ؟ . وسواء كان الأمرُ هذا أو ذاك ، فالبحث لا ينم عن منهج محدد ، فهو رغم استخدامه بعض مصطلحات ومفاهيم البنيوية التوليدية ، مثل « رؤية العالم » ، و« الوعى الممكن » ، فإنه لا يقوم باستيفاء إجراءات المنهج حسب المرجع الذى أشار إليه[١] ، ص ١٢ .

فالباحث أولا لا يحدد لنا الفئة الاجتماعية التى يعبر عنها كتاب النصوص التى قام بتحليلها ، ليوضح لنا المأزق التاريخى الذى تخوضه ، وليس المقصود هنا بالفئة الاجتماعية مجرد الفئة التى ينتمى إليها الكتاب حسب السجل المدنى ، وإنما تلك التى يحملون وعيها ويتوحدون مع رؤيتها للعالم .

ويكمن خطأ الباحث – فى نظرى – فى التحليل الاجتماعى لمجتمع ما بعد ٢٣ يوليو ، الذى يورده ويعده مفتاح فهم الواقع المصرى فى الستينيات ، ويقيم – تأسيساً عليه – تماثلاً بين البناء الاجتماعى وبنية الشكل والمقولات فى المسرح المصرى ، إذ يلتقط بعض المقولات التى فسرت التطور التاريخى للمجتمع المصرى ويسحبها على الواقع الاجتماعى والاقتصادى فى مصر الستينيات وهى نظرية « نمط الإنتاج الآسيوى » . وإذا كانت هذه النظرية تشير أولا إلى التمرد على التفسيرات الأحادية التى ترى التاريخ وتطوره فى المجتمعات الأوروبية ، كما اكتشفه ماركس ، قانوناً عاماً ينسحب على كل المجتمعات ، فإنها تشير ثانياً إلى ضرورة التفكير فى التاريخ عبر الابتداء به ، وليس إلباسه رؤية مسبقة تغمط قوانينه وتعلو عليها ؛ ونظرية نمط الإنتاج الآسيوى تطوير لبعض مقولات ماركس[٢] قام به بعض الباحثين لينهض بتفسير بعض الظواهر الاجتماعية مثل عدم نمو حركة برجوازية مبكرة تقوض بنية المجتمع السابقة فى بعض البلدان الشرقية ، ومنها مصر ، مثلما حدث فى أوروبا . وقد قدم ماركس عرضاً شاملاً عن نمط إنتاج يتميز بـ :

(ا) فقدان الملكية الخاصة للأرض فى المشاعات .
(ب) الارتباط الوثيق بين الزراعة والإنتاج الحرفى ،
(جـ) كون الرى هو الشرط الأولى للزراعة ، لأسباب جغرافية ومناخية وغيرها .
(د) وبذلك توجد الظروف المهيئة لقيام سلطة مركزية، مبرر لها الاستئثار بقسم أعظم من فائض الناتج الاجتماعى، استناداً إلى وظيفتها الاقتصادية فى القيام بـ « الأشغال العامة »، من أجل الحفاظ على إنتاج المجتمع[٣] .

وما حدث فى مصر هو أن « قانون فك الزمام » الذى صدر فى عام ١٨٦٧ قد أدى إلى زوال المشترك القروى فى عهد سعيد[٤] ، وبالتالى فإن « طابع مصر الرأسمالى فى الفترة السابقة لثورة يوليو ليس مثاراً للمناقشة من حيث الكيف ، وإن كان هناك جدل فيه من حيث الكم » ، كما يقول أحمد صادق سعد[٥] . وإذا جاز القول إن هناك بعض سمات لنمط الإنتاج الآسيوى فى مجتمع ما بعد ١٩٥٢ ، فإن تحليل الباحث يجانبه الصواب عندما يعد هذا النمط النمط السائد ، فهناك فارق جوهرى بين المهام التى تقوم بها الدولة مثل التحكم فى الرى وأنواع المحاصيل ، وبين ما يعده ماركس الأساس فى نمط الإنتاج الآسيوى وهو : « فقدان الملكية الخاصة للأرض فى المشاعات » ، ذلك الذى يفضى إلى « الاستئثار بقسم أعظم من فائض الناتج الإجتماعى » ، كما سبقت الإشارة ؛ ومن ناحية أخرى فإن ظاهرة الحاكم الفرد ، وتفاقم جهاز الدولة البيروقراطى ، وسيادة مظاهر الدولة البوليسية ، هى أعراض لا تخص فقط دولة نمط الإنتاج الآسيوى ، وإنما هى أعراض

لازمت تطبيقات اشتراكية مختلفة فى الاتحاد السوفيتى السابق وأوروبا الشرقية على سبيل المثال ، فضلاً عن الأنظمة الفاشية والنازية على الرغم من الاختلاف بين هذه الأنماط .

يبنى الباحث تحليله إذن على المشابهة بين هذه الوضعية الطبقية ، وبنية النصوص المسرحية المصرية التى قام بتحليلها ، وهى نصوص (إنت اللى قتلت الوحش) لعلى سالم ، (بلدى يابلدى) لرشاد رشدى ، (باب الفتوح) لمحمود دياب ، وعدها تمثل مسرح الستينيات ، إذ رأى فيها « إعادة إنتاج للوضعية الطبقية للمجتمع المصرى المتمثلة فى دولة الطغيان الشرقى » ص ٧٢ التى تتكون - من وجهة نظره - من « الحاكم بوصفه شريحة بمفرده ، والبيروقراطية (الأعوان) بوصفها شريحة ثانية ، والشعب بوصفه شريحة ثالثة » ص ٥٤ . و« بالتالى جاءت رؤية العالم لدى كتاب هذه المسرحيات متفقة مع ما تضعه هذه الوضعية على حركة الجموع من قيود وكوابح » ص ٥٤ .

ومن الواضح هنا كيف قاد تحليل الباحث لمجتمع ما بعد يوليو ١٩٥٢ إلى تصور فكرة دولة متعالية بدون مصالح أو طبقات اجتماعية تمثلها ، مما أدى ـ لديه ـ إلى تجاهل التناقضات الاجتماعية التى شهدتها مصر الستينيات ، وكأن (الشعب) كتلة صماء مصمتة ، منسجمة ومتجانسة لا تنطوى بداخلها على تناقض ما .

إن هذه الآلية تفضى - لدى الباحث - إلى « مشابهات مضمونية ، أو شكلية منعزلة »[٦] فتقوده إلى رؤية ما يعده امتزاجاً بين الشكل البريختى والشكل التراجيدى علامة على ازدواجية خطاب سلطة يوليو ، والتلفيقية التى نتجت عن « الخليط المتنافر الذى ميز الرجال الذين قاموا بحركة يوليو » ص ٣٠ ، فالباحث يرى أن « الشكل البريختى هو المعادل الفنى للماركسية » « أما الشكل التراجيدى فهو معادل فنى للدين » ص ٣٢ . والواقع أن هذه الرؤية تكشف أولا عن خلط الباحث بين الإطار الذى نشأ فيه الشكل ، أى المنظومة الفكرية والاجتماعية التى أنتجته ، ورحلة الشكل عبر التاريخ والمضامين ، تلك التى يتجرد فيها الشكل من مضامينه الأولى الاجتماعية بالأساس ، وتكشف ثانيا عن رؤية تنميطية تجريدية ساعية إلى توليد الفن وسلبه غناه . فمن الصعب القول بأن هناك شكلاً فنياً واحداً ووحيداً بإمكانه أن يكون المعتمد الرسمى للتعبير عن فلسفة أو رؤية ما للتاريخ . فالشكل الفنى له قدرته على الحراك المستقل نسبياً ، فهو ليس مجرد مقولة مسبقة يتم سكب مضمون ما فيها فتؤدى آلياً وظيفة معينة . ولنأخذ على سبيل المثال « بريخت » الذى كان يجرب فى الشكل بغية ضبط الأثر الجمالى[٧] المراوغ ، بحيث يكون مخالفا للأثر التقليدى فى المسرح السابق عليه « وليس الشكل الأرسطى التراجيدى بالأساس ، إذ لم يكن موجوداً أو سائداً فى نقائه الإغريقى الأول »[٨] . وهو فى سعيه لضبط الأثر الجمالى ابتكر أشكالاً ، وأعاد تقديم بعض الأشكال والتقنيات من مصادر مختلفة ، منتزعاً إياها من سياقها ، ومعطياً لها نسقاً يمنحها الوظيفة ـ التى لا يمكن التأكد من نجاحها بغير دراسة لعملية التلقى المسرحى وكشف آلياتها الدقيقة ـ التى أرادها لمسرحه ، فى فترة كانت فيها المجابهة مع الشكل التقليدى لها سمة الثورية . وعبر تجربته فى الشكل ارتقت الممارسة لديه ، فمن المسرح التعليمى إلى المسرح الملحمى فالمسرح الجدلى ، كانت الأداة عنده تحل محل المقولة التعليمية المباشرة كما يلاحظ « والتربنيامين » .

إن درس بريخت الأساسى يكمن فى كونه منتجاً لمنهج وليس فى كونه منتجاً لتقنية ، فالتقنية محل تساؤل تاريخى وفنى مستمر ، وهى لا تمارس فعالياتها إلا بداخل نسق . وما أسهل أن تؤخذ الأداة (البريختية مثلاً) منتزعة من سياقها ، وتقدم بوصفها شكلاً ضد الهدف الأصل الذى أنتجت فى سياقه (إذا اتفقنا على أنه ينبغى على الفن أن يلتزم التزاماً واعياً بهدف ما) .

ومن ناحية أخرى ينبغى أن يتم النظر إلى المنهج البريختى بوصفه شكلاً من أشكال الاحتجاج على نظام تقسيم العمل وتنميط البشر فى مجتمع أوروبا الرأسمالى حاد التناقض ، فى النصف الأول من القرن العشرين . وكان غرض هذا المنهج نقض وهم الأيديولوجيا السائدة ، ودفع المتلقى إلى مجاوزة استلابه تجاهها وتجاه وعيه المغترب وإحلال وعى ثورى يقوده للتغيير .

أما فيما يخص الشكل التراجيدى ، فتثير مقولة الباحث حولها ضرورة إعادة التساؤل حول الإمكانات التى من الممكن أن

يتيحها هذا الشكل ، أى إلى أى مدى يستطيع الشكل التراجيدى أن يكون ثوريا ؟ .

وبصياغة أخرى : هل من الممكن أن يتحول الدرس المأساوى إلى وسيلة تعليمية ناجحة ؟ فعلى سبيل المثال : ثورى مثالى يسقط نتيجة مثاليته ، أليس من الممكن أن يحذرنا مثل هذا النسق من مغبة الوقوع فى مثالية بطلنا الثائر ذلك الذى - حسب النسق الأرسطى - نكون قد توحدنا معه ، إذ يشبهنا ، ويطهرنا لدى سقوطه ، مما يماثل مثاليته فينا ؟

ومن الملاحظ أن ثيمة البطل المثالى الذى يسقط لمثاليته ثيمة مكررة فى المسرح المصرى الستينى ، على اختلاف المعالجات والرؤى . ويرجع هذا - فى رأيى - إلى أن النص الأساسى فى الفترة الستينية ، على المستوى الاجتماعى والسياسى ، نص مأساوى ينوء بالهزيمة وضياع الحلم ، وقد تبدى ذلك على مستوى الصعود والسقوط المدوى للطقة ورموزها وشعاراتها المرفوعة .

وفى رأيى أن هذا النسق يشكل الأساس فى نص (باب الفتوح) لمحمود دياب ، الذى حلله الباحث ؛ « فأسامة بن يعقوب » البطل الثائر والمثالى ، إذ راهن على إمكانية المصالحة والتفاهم مع أعدائه ، فضلاً عن التوجه منفرداً لهم ، وتسليم سيفه إلى قائد حرس السلطان لدى لقائه به ، إنما يسقطه الكاتب لرفضه هذا النموذج السادر فى مثاليته من ناحية ، ومن ناحية أخرى لتعميق إحساسنا بأن الطرف الآخر فى الصراع لاينجرف وراء مثاليات خصومه بمثالية تشبهها وإنما بالمواجهة الدموية .

والفارق بين « أسامة بن يعقوب » الذى يريد أن يواجه ، منفرداً ، صلاح الدين وأعوانه ،وبين « المجموعة المعاصرة »، إنما يكمن فى كون الأخيرة قد اكتسبت وعيا يثبته وعيها بأسباب سقطة أسامة أى مثاليته ؛ « فالجماعة المعاصرة » التى اخترعت شخصية « أسامة » وقذفت به إلى التاريخ (وهى قناع المؤلف) لم تكن لتتركه يلقى حتفه لو لم تكن مدركة لمثاليته ، أى أنها تريد أن تحذرنا من مغبة مثالية بطلها أسامة(٩) .

و (باب الفتوح) - على هذا النحو من حيث هو نص مسرحى - تشكل نوعاً من أنواع تحورات البريختية فى المسرح المصرى ؛ فهى تتيح أولاً : حلاً تقنياً لمشكلة « صوت الكاتب » ، حيث المجموعة المعاصرة فى نص « دياب » قادرة على توجيه الخطاب المباشر للجمهور من غير أن يضطر الكاتب إلى أن يبث أفكاره على لسان شخصية تدخل فى النسيج الإيهامى للنص وثانيا : تمثل تعبيراً عن المستوى الحاضر فى النص والمتشوف للمستقبل ، وامتداداً لمستوى الماضى الذى يمثله الحدث التاريخى ، ثم ثالثاً تُوَفِّر شرح الأمثولة والتعليق عليها ، بما لها من قدرة على الدخول والخروج من الحدث التاريخى الذى تفجر من ذهنها بالأساس . وفيما أظن ، فإن القراءة السابقة للنص تنفى عن « دياب » الحفاظ على ثيمة الحاكم الذى لا يعلم - بوصفها دعوى تبيض وجه الحاكم - كما يذهب الباحث . فليس هناك فى النص ما يشير إليها سوى موقف أسامة المثالى ، وهو موقف لم تتخذه المجموعة المعاصرة ، حاملة « الوعى الممكن » ، التى يتحول عبرها الخطاب الموجه إلى السلطة من خطاب فرد هو أسامة إلى خطاب جماعى على لسانها . إن تجزئة العمل بالكيفية التى يتعامل بها الباحث مع النص ، وعدم وضعه للنص فى بنية تفسر خطابه الرئيسى ، كفيل بأن يحدث التشوش فى رؤيته للنص . ونحن إذا تصورنا بنية عمل فنى نقية نقاءاً كاملاً (أى تعبر عبر كل مستوياتها وبنياتها الفرعية عن الفكرة الرئيسية) نكون قد وقعنا فى مثالية تصور الانسجام فى العالم والعمل الفنى فى آن . وهذا الانسجام وهذه الأحادية مرجعهما رؤية الباحث المسبقة للنص الأدبى والبناء الاجتماعى على حد سواء ، لقد افترض الباحث سيادة نمط إنتاج أسيوى ، بما يعنى « بنية تفيد التكرار فى الزمن » ص ٧٤ أى أن الأمور محددة سلفاً ، وهو ما يحاول أن يثبته على الشكل التراجيدى ليتهمه ، لم يسقط رؤية التكرار على الأعمال الفنية . فمادام الزمن يعيد ذاته فالأعمال الفنية لا تقدم « وعيا ممكنا » لاستحالته ، إذ إن الزمن متكرر ، وهزائم الماضى هى هزائم الحاضر ، ولا شىء يحمله المستقبل سوى الهزيمة ؟! أليست هذه الرؤية مغرقة فى المثالية والتشاؤم ؟! تلك الرؤية ذاتها التى يفترضها الباحث فى الأعمال الفنية ثم يؤاخذها بعد ذلك على اقترافها .

يبقى أن أتساءل حول الكتاب الذين اختارهم الباحث ليعمم ، عبر تحليل عمل لكل منهم ، النتائج على المسرح

المصرى كله ؛ فليس من الصواب أن يوضع « محمود دياب » مع « رشاد رشدى » و « على سالم » فى سلة واحدة من حيث اتفاق الرؤى ، وليسوا جميعاً يمثلون المسرح المصرى بالضرورة ، فهناك أسماء مثل صلاح عبد الصبور ، ميخائيل رومان ، ألفريد فرج . . . إلخ .

بيد أن ارتباك المنهج يتوقف فى الفصلين الثانى والثالث ، إذ تنتهى محاولة الباحث تحليل المجتمع سواء فى سوريا أو إسرائيل ، فينتهى بذلك (السوسيولوجى) ، ليستمر لغط المصطلح ، وارتباك السياق النقدى ، إذ يحاول الباحث مناقشة قضايا لا ترتبط كثيراً بما هو (جمالى) أى ما هو فى صميم الشكل المسرحى بحد ذاته ، أو حتى أداة النقد الإجرائية ؛ عبر الدخول فى مناقشة تفصيلات تشتت هذا السياق ولا تخدمه ، فلا هى تلقى ضوءاً اجتماعياً على الإنتاج الفنى ، ولا هى قادرة على تفسير الأداة الفنية بذاتها من خلال الابتداء بها . من ثمّ يصير النقد المسرحى تسميات لأشياء وليس تحليلالها مثل « المعيار النقدى » لدى الماغوط ص٩٦ ، حيث يرى الباحث أنه يتحقق عندما « نحاط علماً بكافة الظروف والملابسات الاجتماعية والتاريخية التى أدت للهزيمة من قهر للشعوب العربية » ص ١٠٣ - ولعله يقصد به « التعين التاريخى عند بريشت » ؛ والأمر كذلك مع مصطلحات غامضة مثل المعيار الجدلى ، ومعيار التغريب . . إلخ . ويصير النقد كذلك محاكمة أيديولوجية للكاتب على نحو ما نرى من مقارنة بين تصورات الكتاب العرب مثل عبد الرحمن الشرقاوى وسميح القاسم اللذين يحاول الباحث إثبات خطأ رؤ يتهما للصراع عن طريق الاستشهاد بما يدحضها عند الكتاب الإسرائيليين ، وكأنما الإنتاج الفنى منفصل عن موقع منتجه الاجتماعى ، أو على الأقل كما تقتضيه مقولات المنهج (السوسيولوجى الجمالى) !

وأيا ما كان الأمر ، فللباحث فضل الكتابة عن موضوعات لم يتم تناولها من قبل مثل المسرح الإسرائيلى ، والمسرح والقضية الفلسطينية .

والملحوظات السابقة - إن صحت ، وهى ملحوظات شخصية فى النهاية — لا تنصب على الباحث بقدر ما تنصب على المنهج الذى لم يتم بلورته لدينا ، وعلى حركة الترجمة التى لم تستطع سد النقص ، وعلى النقد التطبيقى الذى ما زال قاصراً عن بلورة ممارسات نقدية منهجية فى الأساس .

الهوامش :

١ — رجع الباحث إلى مقال جابر عصفور ، قراءة فى لوسيان جولدمان ، عن البنيوية التوليدية ، المنشور بمجلة « فصول » ، المجلد الأول ، العدد الثانى ، يناير ١٩٨١ .

٢ — راجع :

— كارل ماركس ، **نصوص حول أشكال الإنتاج ما قبل الرأسمالية** ، ترجمة لجنة بإشراف صادق جلال العظم ومراجعته ، دار ابن خلدون ، بيروت ١٩٧٤ .

٣ — انظر :

— كارل ماركس - هلموت رايش ، **نمط الإنتاج الآسيوى فى فكر ماركس وإنجلز** ، ترجمة : بوعلى ياسين - دار الحوار للنشر والتوزيع - سورية - اللاذقية ١٩٨٨ ص ١٧ .

٤ — راجع : -

— أحمد صادق سعد ، تاريخ العرب الاجتماعى ، **تحول التكوين المصرى من النمط الآسيوى إلى النمط الرأسمالى** ، دار الحداثة ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٣١٨ نقلاً عن :

— جرجس حنين بك **الأطيان والضرائب فى القطر المصرى** ط ١ ، القاهرة ، المطبعة الأميرية سنة ١٩٠٤ ص ١١٥ .

٥ — المرجع السابق ص ٣١٥

٦ — جابر عصفور ، **قراءة فى لوسيان جولدمان ، عن البنيوية التوليدية** ، مرجع سابق ص ٨٧ .

٧ ـ الأثر الجمالى هو الغاية التى يريد الشكل الفنى إيصالها للمتلقى ، فإذا كانت النظرية الأرسطية فى التراجيديا تسعى للتطهير عبر الخوف والشفقة ، فإن البريختية ـ على سبيل المثال ـ سعت لأن تكون غايتها أو أثرها الجمالى هو التغريب .

٨ ـ راجع :
والتر بنجامين : بريخت ، ترجمة : أميرة الزين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت سنة ١٩٧٤ ص ٣٥ .

٩ ـ يرفض الباحث ما يشبه هذه الفكرة لدى الناقدة اعتدال عثمان ، نتيجة اندفاعه وراء نموذجه المسبق ص ٧١ وقارن بـ : ـ اعتدال عثمان : الواقع والتاريخ قراءة فى باب الفتوح » ، مجلة فصول ، المجلد الثانى ، العدد الثالث ، يونيو سنة ١٩٨٢ ، ص ٢٤١ .

تقنية الكولاج الروائى

صلاح فضل

كان « جوته » يحدد إيقاع الأعمال الروائية الناجعة عندما يقول : « نظرة واحدة فى كتاب ونظرتان إلى الحياة » ، على اعتبار توزيع الاهتمام بهذه النسبة بين التقنيات الجمالية التى تستقى من الكتب المنجزة ، ومادة الحياة التى تنتزع من التجربة المعاشة . لكن يبدو أن « صنع الله إبراهيم » يعدل فى روايته الأخيرة (ذات) تلك النسبة ليجعلها متساوية . فهو يتقن الرواية التسجيلية ؛ ويقيم عالمه المتخيل على جذاذات الواقع الخارجى من جانب ، كما يستمدها من قصاصات الصحف ، وعلى « حياة » أبطاله كما يتمثلهم من جانب آخر . أى أنه يوزع نظراته بالعدل بينهما ؛ لكن الحياة عنده معكوسة ، فهى تتجلى فى مرآة الصحافة وغالباً ما تكون مشوهة ومبتسرة ، كما تقتصر الكتب على لون خاص من السرد الذى يعتمد على نظام ترتيب الجمل المتوالية ، والأفعال المتراصة مثل قطع النرد لإنتاج المعنى المقصود . وهو هنا يزاوج بترتيب صارم بين وحدات السرد القصصى ووحدات التوثيق الصحفى بتقنية تشكيلية وسينمائية محدثة ، يمكن أن نسميها « الكولاج » الذى يعتمد على إعادة تصميم المزق الخشنة لتدخل فى تكوين جمالى جديد ؛ حيث يتم مسح ما علق بمصدرها من بقايا الاستعمال الأول وتوظيفها فى السياق الكلى الجديد . و« ذات » هو اسم الشخصية النسائية الرئيسية فى الرواية . والراوى يظهر تردده فى الولوج إلى عالمها فى البداية ، لكنه يحرص دائما على الإمساك بها من منطقة محددة فى جسدها ، فيستعرض إمكانية البدء معها .

« منذ اللحظة التى انزلقت فيها إلى العالم ، ملوثة بالدماء ، وتلقت ــ بعد قلبها رأسا على عقب ــ أول صفعة على إليتها ــ التى لم تكن تنبىء أبدا بما بلغته بعد ذلك من حجم من جراء كثرة الجلوس فوق المرحاض » .

أو البدء معها .

« عندما أمسكوا بها ، وفتحوا لها فخذيها عنوة ، ثم اجتثوا ذلك النتوء الصغير الذى سبب إزعاجا شديدا للمصريين من قديم الزمان » .

أو البدء بالمدخل الطبيعى ليلة الصدمة الكبرى ، ليلة الدخلة التى تمنع ظروف النشر ــ كما يقول ــ من التعرض بالتفصيل لها ، بما يجعله يكتفى برصد العروسين وهما :

« جالسان بعد ساعة من الدخلة على حافة الفراش عاريين تماما وهما يبكيان . . فالذى حدث أنه اكتشف

أن البضاعة التى أنفق عليها كل مدخراته لم تكن سليمة تماما . وأن آخر - وربما آخرين - سبقوه للعبث بمحتوياتها ، أو على الأقل بغلافها . . أما هى فقد أقسمت بكل يمين ، أمام الملاية البيضاء من كل سوء ، أن أحدا غيره لم يمسها » .

المهم أن المؤلف يستعرض فى سطور قليلة ، وبعبارات موسومة حادة ، كل هذه اللحظات المصيرية ، ليضع بطلته فى وظيفة صورية بقسم الأرشيف فى إحدى الصحف الكبرى بمصر ، وكأن ذلك يعد تمهيدا من نوع ما لتبرير طريقته فى تصنيف « المادة الأولية » التى سوف يحشو بها بالتناوب فصول الرواية ، إذ هى مادة مأخوذة بشكل مباشر من نتف الأخبار المشتتة عن الحياة الاقتصادية والسياسية والدينية لمصر إبان عقدى السبعينيات والثمانينيات ؛ أى منذ بداية عهد السادات ونشوب مشكلة الصور الرئاسية على المكاتب الرسمية حتى الآن . لكن المؤلف حريص جدا فى انتقائه لهذه المادة ، فهو لايختار سوى أخبار السرقات والنهب والفساد والابتزاز السياسى والدينى كما نشرت فى الصحف القومية والمعارضة والأجنبية بتضارباتها وتداعياتها وتطوراتها . وكأنه يضع يده فى « مقلب زبالة » حقيقية ليخرج منه النفايات العفنة ويرصها تحت أنف القارىء حتى يبنى منها تصورا واضحا عن حياة السكان وفضائحهم . وهو بهذه المناسبة يختار أيضا من مظاهر التطور فى مسيرة العمارة التى تسكن فيها « ذات » موقفا رئيسيا يتعلق على وجه التحديد بأول وآخر اجتماع للسكان أدى إلى قرار جوهرى هو « تعليق صفائح القمامة » على الأبواب ، بما يوفر درجة عالية من التجانس بين رائحة المواد المكونة لضفيرة السرد ، ولاعجب أن تكون الإشارة إلى « المرحاض » هى مفتتح الرواية وختامها فى الآن ذاته .

ورغم أن الصورة التى يقدمها الكاتب بهذا الأسلوب تنتمى إلى ما كان يسمى فى النقد الأدبى بالمذهب الطبيعى الذى يتلذذ بعرض مظاهر القبح وجرح الحس وتعرية الواقع فى أشد مواضعه حساسية ، إلا أن التقنية التى يعتمد عليها هنا ليست « طبيعية » ، بل هى محدثة إلى حد كبير . إذ يتمثل إبداعه فى تشغيل آلية التناوب لصناعة مونتاج محكم بين السرد القصصى السوداوى من جانب وتعزيزه غالبا باختيار مواد النفايات المرتبطة به من جانب آخر ، وترك الدلالة الكلية لهذا الخليط لمزاج القارىء فى نهاية الأمر .

وقد أدت المباشرة التى تتميز بها المادة الصحفية إلى أن يستعين الناشر - ذو النزوع الإيديولوجى الحريص على إدانة الحياة بعد الديانة الناصرية - بعدد من المحامين الذين قدموا أول « تقرير نقدى » عن الرواية فى مطلعها حينما أثبتوا أنه « لم يقصد بإعادة نشرها تأكيد صحتها أو المساس بمن تناولتهم ، وإنما قصد به المؤلف أن يعكس الجو الإعلامى العام الذى أحاط بمصائر الشخصيات وأثر فيهم » . غير أن هذا البيان القانونى ربما كان ضارا بالرواية من الوجهة الفنية ؛ إذ يسوق القارىء بالضرورة إلى التوقف عند المستوى الحرفى للمادة الأولية ، دون أن يجتهد - كما ينبغى فى فعل القراءة الخلاق - لإدراك العلاقة وشيجة بينها وبين نفسها ؛ أى لصنع المسافة الجمالية اللازمه التى تسمح بإدراك تركيبتها الجديدة ، عن طريق إنشاء السطح المتخيل الذى ترتكز عليه هذه الشظايا القديمة . إن القارىء يتعين عليه أن يسترد وعيه بالطبيعة الاستعارية ، أو على الأقل الكنائية ، للسرد الروائى وأن ينسى أن هذه الأسماء والشخصيات هى بالفعل من « مزبلة التاريخ الحديث » ، وأنها هنا مجرد مواد يرسم بها المتخيل الذى ينبغى أن يجاوزها ويعلو على دلالتها الحرفية المباشرة . فهى مثل تلك الألياف الخشنة الصارخة الألوان التى تدخل فى التكوين التشكيلى لبساط فولكلورى جميل ، مما يتطلب تجاهل مصدرها وإعادة إدراجها فى منظومة جديدة متقنة فنيا ، إذ يصبح الترتيب والتناوب هو مصدر المعنى الجديد . وبقدر ما تتعالق المادة فيما بينها ؛ وتنجح فى تناغم الألوان وهندسة الخطوط تقوى على أداء وظائفها الجمالية . ويكفى أن نتذكر مبدأ أساسيا فى التشكيل الفنى أكدته السينما بعمليات « المونتاج » حتى نتبين صحة ما يؤكده اللغويون دائما من أن الوحدة المفردة لا معنى لها ، وأن هذا المعنى ينبثق من السياق . فنقاد السينما يذكرون تجربة « كوليشوف » المشهورة ، التى تبين أن المنظر الكبير نفسه لوجه الممثل « موسجوكين » غير المكترث ، يمكنه أن يعبر على التوالى عن الرغبة وعن الحب الأبوى وعن الألم ، طبقا لوضعه فى المونتاج بعد صورة طبق حساء ساخن أو طفل يلعب أو نعش فى جنازة . وكذلك لا تعنى صورة قطيع من الغنم أكثر مما تعرضه ، بينما هى على العكس من ذلك تشحن بمعنى أكثر دقة

وإيحاء عندما تكون متبوعة بصورة جمهور خارج من محطة المترو كما نرى فى فيلم (الأزمنة الحديثة) لشابلن . وهذا يقتضى أن نحاول عند قراءة الشذرات الصحفية فى رواية (ذات) أن نكف عن تأمل دلالتها الحرفية لنستنتج من ترتيبها وتواليها وتكثيفها ونقلها كل الطاقة الرمزية الشعرية التى قد تحفل بها فى هذا الوضع الفنى الجديد . فإلى أى حد تسعفنا بنية الرواية فى هذا السبيل ؟

رؤية الشتات الخارجى :

يبدو ، للوهلة الأولى ، أن الخاصية الجوهرية لهذا الأسلوب التوثيقى فى السرد لابد أن تعتمد على ما يسمى بالرؤ ية من الخارج ، فى مقابل نوعين آخرين من الرؤ ية ، وهما الرؤ ية من الداخل ــ من باطن الشخصية أو الشخصيات ــ والرؤ ية المتعالية المحيطة بكل شىء علما فى الداخل والخارج والماضى والمستقبل أيضا . وإذا كان هذان النوعان الأخيران يعتمدان أساسا على توظيف الذاكرة ، فإن الرؤ ية من الخارج ترتكز على توظيف الباصرة ، فهى محدودة بعين الكاميرا لاتجاوزها بقدر الإمكان ، أو بقدر ما يمكن التنازل الطوعى عن إمكانات اللغة والتذكر ، والاعتماد على تقنيات المشاهد والمونتاج والتنقل السريع ، بحيث يغلب الطابع التركيبى السياقى ، لا التحليلى أو الاستبدالى ، على العمل الفنى .

ومعنى هذا أن تقنية روائية محدثة شديدة الفعالية مثل تيار الوعى مثلا لا تستخدم بشكل مباشر فى الأسلوب السينمائى ، حيث تؤدى إلى استبطان العوالم الداخلية الحميمة . بل لابد من استظهار هذه العوالم و« تخريجها » ، لابد من ترجمة عملية انهمار المشاعر المتباينة والذكريات المتقطعة التى يعبر عنها عادة فى جمل ناقصة ذات طبيعة إنشائية وقفزات متتالية وترميزات حلمية مكثفة ، بحثا عن مشاهد بصرية ، وكوادر حقلية ، ولقطات متقطعة لترجمة هذا العالم الداخلى إلى ظاهر سينمائى . وهذا النزوع الظاهراتى فى الأسلوب السينمائى يتسق مع اتجاه عام فى الفنون الطليعية المحدثة هو « تشيؤ » الإنسان ، وهو اتجاه مضاد لما كان سائدا فى العصور السابقة من محاكاته وتمثيله فى الرسم الأكاديمى والرواية الرومانسية والواقعية . وقد عزز الوعى العلمى الحديث بالكون والمجرات والأفلاك فى عصر الفضاء هذا التيار الذى فثأ غرور الإنسان بعالمه الداخلى وجرح ثقته فى مركزيته الوجودية ، وأحاله إلى مجرد بقعة صغيرة متحركة ضوئيا فى محيط لانهائى تضمن رؤ يتها من الخارج عدم مجاوزتها لقدرها المحدود وإمكاناتها الصغيرة . فالفن الذى يشىء الإنسان لا يهجوه ولا يهدر قيمته كما قيل ، بقدر ما يعيده إلى توازنه ويراه فى إطاره الملائم .

على أن هذه الرؤ ية الخارجية ليست صافية فى الأسلوب التوثيقى ، بل تختلط بقدر محدود من الرؤ ية المحيطة بكل شىء علما ، فتوظف نسبة يسيرة من الذاكرة القصيرة ، وتقوم بتكديس المعلومات ، وجمع كمية ضخمة من البيانات عن الشخصيات والمواقف ، وهو ما نراه فى هذه الرواية ؛ إذ تتميز بدرجة عالية من كثافة السرد ، لا يقتصر ذلك على الجزء الإخبارى التوثيقى بل يجاوزه إلى الضفيرة السردية . فهو فى الفصل الواحد يلخص عددا هائلا من الأحداث ، يمكن أن يكفى فى ظروف القص العادية لشغل عدة روايات ، أى أن المادة التى يقدمها لا تحظى بالمساحة الحيوية الكافية لحركتها بشكل مقصود . فالفصل الرابع مثلا يحكى أربع حكايات على الأقل تتعلق باتفاقيات القمامة وتبديلها ومطاردة القطط ، ومسلسل التجديدات فى الشقق وعملياته العديدة ، وقصة الورم الكاذب ونجاة ثدى « ذات » من البتر ، ثم محاولات الأسر المطحونة للحصول على دخل إضافى بحيل مبتكرة ومحبطة . والنتيجة التى تترتب على ذلك هى ابتسار العالم وتكثيفه ، وتعميق الشعور لدى المتلقى بخارجية الرؤ ية فى هذا اللون من السرد التوثيقى ؛ إذ يجاوز الأمر مجرد الإيهام بالواقع ليؤدى إلى الانغماس الكابوسى فى غمار تشظياته العديدة .

وإذا كان الإيقاع الروائى يتمثل أساسا فى إدراك العلاقة الزمنية بين وحدات السرد ، بشكل يبرز التوافق بين مدة كل وحدة وحركات الانتباه التى تثيرها وتشبعها ، فإنه لا ينبغى أن يقتصر مفهومه على العنصر الزمنى ، بل لابد أن يتضمن كيفية تفاوت الانتباه إليه من جانب وتولد المعانى الناجمة عن تجاور الوحدات من جانب آخر . أى أن الإيقاع يؤدى عموما وظيفتين أساسيتين فى العمل الروائى هما :

ــ وظيفة جمالية ، عندما يقوم التركيب بدور المنشط لوعى المتلقى والمثير للذة الاتساق لديه .

ـ وظيفة دلالية ، عندما يعمد التركيب إلى إبراز معنى لا يستخلص من الوحدات فى حد ذاتها ، وذلك عن طريق التوازى أو التناوب بين وحدات سردية ذات مضمون مختلف ، لخلق فكرة نابعة من هذا الاقتران . وذلك فى حالات التورية والمجاز والرمز وغير ذلك من العلاقات التركيبية . ومعنى هذا أن الايقاع يرتبط بطبيعة المادة المقدمة فى النص وطريقة تقديمها وكيفية تكوينها لثقلها الدلالى الخاص . من هنا فإن عملية التكديس التى تلاحظ فى هذه الرواية ، مضافا إليها نوعية الأحداث المكثفة من جانب ، وخلو السرد من مساحات حيوية تفصل بين عناصره إلى درجة انكماش الحوار إلى أدنى حد ممكن له من جانب آخر ، كل هذا يؤدى إلى أثر مقارب لما تحدثه أفلام الرعب والجنس فى السينما من لذة التشويق والعنف الغريزى الشديد ، والدلالة التى تنجم عن توالى المشاهد ، وتتبع الحالات الشبقية ـ شبه المرضية الموغلة فى استلابها وتشيؤها تتضمن هجاء شديدا للحياة ونقدا مريرا لمكوناتها ، بما لا يفتح أية ثغرة لإمكانية انبثاق أمل فى تغييرها على المستوى العام المتمثل فى شريط الأنباء أو الخاص الذى يدور حول الغريزة والحاجة المادية الساحقة ، مما يؤدى إلى استحالة الحياة بتكيف واتساق ، فضلا عن حلم السعادة وتحقيق الذات للفرد والمجتمع على السواء ، بحيث تصب الرواية فى تيار متسارع حاد فى تدهوره وتفسخه ، مما يؤذن بانهيار الحياة ويبعد أى احتمال لانتصارها مادامت تمضى على هذا النسق المخيف . فالأرضية العدمية السوداء هى السطح الذى ينصب صنع الله إبراهيم فوقه مواد كولاجه ويقوم بتعريتها وتغريتها بلواصقه العديدة . وهى مواد بالغة التشظى والتشتيت ، مما يسهم فى إنتاج هذه الرؤ ية السوداوية .

فمن المسلم به فى النقد الحديث أن الخطاب الروائى يندر أن يكون شفافا إلى الدرجة التى تساب فيها الحكاية عبره بشكل برىء حتى يتم تحول التصورات البصرية المنقولة فيه إلى تصورات عفوية ، إذ من المعتاد أن تحول دون ذلك حبكته وتكويناته النحوية التى غالبا ما تعوق التمثيل الخيالى لأحداثه . وهكذا فإننا نجدنا فى الرواية عادة حيال عالمين يتجسدان بالتوازى والتداخل : عالم الحكاية حيث تتحرك الأشياء والأشخاص طبقا لقوانين محددة ، وعالم اللغة حيث تخضع الجمل لمجموعة من القواعد النحوية التى تفرض عليها نظاما خاصا . ويمكن للخطاب مع ذلك أن يخضع للتمثيل ، أن ينمحى لكى يبزغ الحدث ، أو على العكس من ذلك يتم الحفاظ عليه لصالح عناصره التشكيلية والموسيقية .

غير أن التقنية التوثيقية التى يوظفها صنع الله ابراهيم فى هذه الرواية تكسر تراتب هذين العالمين ، وتلصق إلى جوارهما عالما ثالثا يتم عرضه بالتناوب مع العالم الأول الحكائى ، عبر لغة لا تنتمى إلى الراوى ولا إلى الشخصيات وإنما هى جذاذات تمثل نصوصا صغيرة يتم التصرف فى تسلسلها الزمنى والسببى كى تسفر عن دلالات مسبقة ، مما يقتضى اجتزاءها من سياقها وقطعها عن محيطها وقسرها على أداء هذه الدلالة . لكن المشكلة الرئيسية التى تمثلها هذه الجذاذات أنها ـ بالرغم من انسجامها فى كثير من الأحيان ـ تظل من وجهة النظر السردية نتفا مشتتة من مئات الحكايات التى لم تتم ، يقوم المؤلف بإدخالها فى نسيج مقطعى جديد ومصطنع ، مما لا يوحى بالثقة ولا يضمن صدق التمثيل الموضوعى للواقع الخارجى ، فهو كمن يستخدم مادة مسجلة لصوت واحد فى أحاديث سياسية واجتماعية وثقافية لاقتطاع كلمات منها وصناعة حديث غزلى مختلق لم يقل فى أى سياق سابق ، بما يجعل النبرات التى تحملها الكلمات معاكسة فى تأثيرها المشتت لإيقاع الدلالة العاطفية الجديدة . فالقارىء ـ المصرى خاصة ـ تهجم عليه الخواطر والذكريات والأفكار عند تأمل المفارقات الناجمة عن متتاليات النص التوثيقى ، بما يضعه فى قلب عالم ممزق ومفتعل على كثرة ما فيه من إشارات فعلية للواقع الخارجى . عالم لم يتم فرزه ولا تمثله ولا مراعاة الدقة فى مزج مقاديره ونسبها بالمصفاة الفنية التى تتوخى الأمانة والعدل ، فقد استبعدت منه كل مظاهر البهجة ولحظات الفرح وبذور الأمل فى المستقبل ، فتراكمت عتامته وجهامته وأصبح تشذره مبعثا للضجر واليأس والإحباط . وهذا بالضبط هو التأثير الجمالى والدلالى الناجم عن تقنية الكولاج و«التغرية» .

وتظل هناك مشكلتان ؤ. هذا التصميم الفنى للرواية علينا أن نتأمل نتائجها : الأولى : صعوبة التكوين البصرى لمشاهد الإنتاج الصحفى لاختفاء الحد الأدنى من التشاكل بينها ، فتظل صورا مجزأة لقصاصات متجاورة قد لا يتمكن القارىء من

تكوين حركة تتابع منطقى أو سببى بينها ، فهو يبذل جهدا كى يخلق لها سياقا تنتظم فيه وتتلاقى عنده ، لكن تقاطعاتها تتوقف على مدى قدرة المتلقى على الربط والتحليل والتفسير . وفى كل الحالات فإنها ـ بالرغم من توثيقها ـ تعتمد على الذاكرة أكثر من اعتمادها على الباصرة ، فهى سينمائية بالمفهوم التسجيلى فحسب ، لا بالمفهوم التكوينى . ولولا استخدامها للأفعال ووضوح العنصر الخبرى فى حركتها الزمنية لكانت أقرب إلى السطوح التشكيلية المكانية . غير أن الزمن فيها مشكل هو الآخر ، إذ يحتاج فى بنائه إلى متابعة حركة ظهور الأسماء واختفائها وتوظيف الخيال لتكوين سلسلة الوقائع المتجانسة . فالقارىء ، إذن ، يجد نفسه حيال مادة خشنة عليه أن يتعاون فى صهرها ونصب مسارها واعتصار معناها . ولنأخذ نموذجا عشوائيا لهذا التشتت :

« شمس الفخامة تشرق من جديد
فى اتحاد ملاك قصر رشدى بالإسكندرية
الآن فى مصر :
الدكتور كاريير يقدم
أجهزة التكييف الحديثة
توضع على الأرض أو تعلق طبقا للحلول الديكورية .
وزير الكهرباء : « الدولة خسرت ٤٠٠ مليون دولار فى عام واحد بسبب تشغيل بعض المواطنين لأجهزة التكييف » .

جريدة لوموند الفرنسية « بلغ عدد السيارات الخاصة فى القاهرة وحدها عام ١٩٨٥ أكثر من ٦١٠ ألف سيارة ، تزيد بمعدل أكثر من ١٠٠ ألف سيارة سنويا » .

شركة الحديد والصلب المصرية (ق . ع) تبلغ النيابة أنها تعاقدت مع إيطالى يدعى ماكس على توريد حديد زهر وصرفت له ٨٤٠ ألف جنيه وعندما فحصت أوراقه تبين أنها مزورة .

اصطدام طائرة فوكر تابعة لشركة سينا للطيران بحائط وعامود إنارة أثناء هبوطها بمطار القاهرة قادمة من الاسكندرية ومصرع ٢٣ من ركابها بينهم المضيفة أشجان عطية التى نجت من حادث طائرة مالطة . الطائرة المنكوبة سقطت على بعد ٥٠٠ متر من مدينة الملاهى الملصقة لسور مطار القاهرة » .

فنحن حيال خمسة أخبار متوالية ، يتعلق الأول والثانى منها بنمط استهلاكى يتمثل فى مظاهر الترف البرجوازى المتزايدة ، والثالث يضم إليها اقتناء السيارات ، ولا يتفق القراء جميعهم فى إدانتها ، فقد يرى بعضهم فيها علامة على تحسن نمط الحياة ، وإن لم يفد منه جميع الناس بالتساوى . وينتمى الخبر الرابع إلى مجال دلالى آخر هو تسيب المال العام فى القطاع العام وشيوع حالات « النصب » ، أما الخامس فهو يعرض لقصة حادثة وقوع طائرة صغيرة ومفارقات القدر فيها وعدم التخطيط الصحيح لتفادى خسائر الكوارث الطبيعية .

وهنا نأتى إلى المشكلة الثانية فى توظيف هذه التقنية ، وهى صعوبة الربط بين نوع الحدث الماثل فى أجزاء قصة « ذات » والمادة الصحفية التوثيقية فى الفصل الملاصق له . فالأخبار السابقة ترد فى مطلع الفصل الثانى عشر ، وقد دار الفصل الحادى عشر حول ابن «ذات» وتخلفه فى النطق ، أو عزوفه عن تشغيل ماكينة البث ، كما يحلو للراوى أن يقول ومحاولات علاجه من هذا العيب ، ثم مشكلة زحام المواصلات واحتكاك الرجال بالنساء فى الحافلات العامة ، وانتشار ظاهرة استغلال التاكسيات للراكبين ، إلى غير ذلك من عشرات الاشارات المكدسة فى الطريق بطريقة غير « سيميولوجية » ـ كما يقول فى بداية هذا الفصل ـ وهذا يعنى أنه ليس ثمة رابط عضوى حميم بين فصول السرد والأخبار ، بل إن بوسعنا أن نتلاعب فى تحريكها بأقصى قدر من الحرية دون أن يمس ذلك جذريا سياق النص أو دلالته الناجمة . وهذا أخطر مظاهر التشتت ، لأنه يطعن فى بنية النص الدرامية ، ويجعله مثل قصيدة الشعر العمودية التى يقوم فيها كل بيت بدوره مستقلا عما يسبقه ويليه من أبيات ، ومعنى هذا أن رواية (ذات) لا تقوى على خلق عملية التراتب العضوى بين الأجزاء المكونة لها ، بل ترص الفصول والاستشهادات كما يتراءى لها اعتباطا ، بحيث لا نلمس عملية التنامى الضرورية فى السرد ووصوله إلى ذروة أو ما يشبهها ، لا بين الأجزاء الخبرية والسردية فحسب ، وإنما حتى فى صميم تكوين هذه الوحدات ذاتها ، مما يجعل الرواية مسطحة ، قد لصقت أجزاؤها كيفما اتفق ، وامتلأت مساحتها بكمية ضخمة من الأصوات المتنافرة ، دون أن تكون لحنا متعدد الإيقاع ، اللهم إلا النغم الجنائزى العام .

وبالرغم من أن المؤلف قد حاول فى بعض الأحيان عقد علاقة أوثق بين فصول الحكاية وموضوع الجذاذات الصحفية ، مثلما فعل فى الفصل السادس الإخبارى ؛ الذى ركز فيه على مشكلة الصرف الصحى فى البحر فى الإسكندرية وفضائح المقاولات والمهاترات والعمولات وامتلاء الشوارع بالطفح مع تصريحات المسئولين بأن كل شىء على ما يرام وأن نسبة التلوث قد قلت فى البحر . وقد جعل هذا الفصل مقدمة لانتقال البطلة « ذات » لزيارة صديقتها فى الإسكندرية ومحاولة تجديد علاقتها الشاذة بها أو منافستها فى زوجها . بالرغم من ذلك ، فإن كمية المعلومات والأخبار المشتتة فى الفصل السادس لم يتم توظيفها إلا بنسبة ضئيلة جدا فى الفصل السابع ، الأمر الذى يطرح بإلحاح إشكالية تماسك البنية الروائية وتراتب المتواليات الدلالية وتماسكها لإنتاج تأثير جمالى محسوب .

انشطار الحقيقة والوثيقة :

يقول « واين بوث » فى كتابه المهم عن السرد ، إن مؤلف الرواية ليس بوسعه أن يتفادى البلاغة ، فما هو متاح له فحسب إنما هو اختيار نوع البلاغة التى يستخدمها . والواقع أن الخطاب الروائى إنما هو تنظيم عرفى لمادة تقدم باعتبارها حقيقية . ففى عالم المتخيل توقف رتبة الحقيقة التى تمنح للواقع الخارجى الذى يعيش فيه القارىء قبل أن يفتح الكتاب . وعندما يمارس هذا الفعل ـ فتح الكتاب ـ فإنه يطلق عملية تحول سحرية من عقالها لفكرة الواقع بحيث تنتقل إلى عالم الكتاب ذاته ، وقد بحثت مظاهر هذا التحول فى مستوياتها الفلسفية والشعرية والنفسية . غير أن ما يعنينا منها الآن إنما يتصل بما يسمى « العقد الروائى » ، فهذا العقد الماثل فى جميع أنواع الخطاب السردى يقضى بأن يقوم المتلقى بالتقاط شروط المتلفظ واحترامها على أساس تمتعها بدرجة عالية من الحقيقة . ويتطلب الدخول فى هذا العقد الروائى قبول بلاغته ، وأول شروطها اختلاف الموقف المقدم فى النص الروائى وتميزه عن الموقف الخارجى . بما يترتب على ذلك من نتائج من أهمها اختلاف المؤلف الفعلى عن المؤلف الضمنى المقدم فى النص ، واختلاف القارىء الحقيقى عن القارىء الداخل فى عالم الرواية . على أن أهم نتيجة تعنينا الآن تتمثل فى الاعتداد بالبيانات والمعلومات الواردة فى النص ، بقدر ما ينجح عن طريق هذا العقد فى موقعتها داخل بنيته السردية ، وفى نطاق معايشات شخصياتها وخبرتهم ، بما يتجلى فى عمليات تكوين بؤرة السرد والأصوات المتداخلة فيها ومن خلالها . ومعنى هذا أن الوثيقة الملحقة بالنص تتحول بمقتضى هذا العقد التخييلى إلى زائدة غير حقيقية .

لكن كيف يمكن للكتابة التوثيقية أن تكون غير واقعية ؟ هذه هى المسألة الفنية التى نود أن نتأملها عند تحليل العلاقة بين الوحدات السردية والصحفية فى هذه الرواية الإشكالية . فالوحدات الأولى تتابع بمنطق قصصى يخضع لقانون العقد الروائى مسيرة حياة ذات الزوجية والعملية ، مع التركيز على مشكلاتها مع رفاق العمل ومقاطعاتهم لها ، ورفاق المسكن وأحداثهم معها ، ويقترب بشكل خاص من معاناتها فى التحول التدريجى إلى الحجاب حتى تظفر بقبول « آلات البث » ـ كما يسمى زميلاتها ـ ومتابعة الذبذبات الحميمة لعلاقتها الخاصة بزوجها عبد المجيد وابنها ولى العهد . لكن الوحدات التوثيقية الصحفية المصاحبة لها ، فى فصول متناوبة ومستقلة ، تمضى فى اتجاه آخر ، إذ تعتمد على قصاصات الأخبار ومتابعة الحياة العامة فى مصر ، لتروى وحدها قصة الانفتاح والفساد والتدهور الاقتصادى والإنسانى للحياة المصرية ، مديرة ظهرها للوحدات الأولى ، إذ لم يعقد المؤلف أدنى علاقة ـ سوى الإشارة للمناخ الإعلامى العام ـ بين المستويين ، وكان بوسعه أن يستغل عمل « ذات » فى الأرشيف ليوحد المنظور بين المجموعتين ، لكنه آثر أن يغلق كل مجموعة على مضمونها ، ويكتفى بالتشاكل الدلالى القائم بينها . وعندئذ نجدنا حيال بنية سردية منشطرة بين منظورين ، أحدهما هو المؤلف الضمنى المعتاد فى السرد القصصى ، والثانى مؤلف آخر يخرج على قانون « العقد الروائى » لأنه يتكىء بصفة جوهرية على القيمة التوثيقية للمادة الصحفية ، وهى قيمة أقل ما يقال فيها إنها مشكوك فى اشتمالها على كل الحقيقة ، وبالتالى فهى كاذبة توثيقيا ، ومنفصلة عن معايشة الشخصيات فى الآن ذاته . إن القارىء لا يستطيع اكتشاف شخصية من يحدثه فى هذه الفصول ، إنه مؤلف ضمنى آخر يقتحم عالم المؤلف الأول ويتحرك بموازاته دون خضوع لمعاهداته الإبداعية . ولأن نتف

الأخبار التى يرصها هذا المؤلف الثانى لا تتم إعادة تمثيلها فى سياق القص ولا تضفيرها مع تجربة الشخصيات التى يخلقها المؤلف الأول ، فإنها تقع خارج العمل الفنى ، وتظل مادة غفلا تمَّ اختيارها بتعسف وإلقاؤها فى طريق القارىء يتعثر بها عند كل درجة من سلم الرواية ، فيتخطاها إذا أراد البحث عن التصاعد الدرامى فى الأحداث الإبداعية أو يقفز فوقها مجازفا بابتعاده عن عملية التمثيل التخييلى التى تتوقف عندها ، أى أنها ـ فى نهاية الأمر ـ تنقص من تسجيلية القص عندما تعوق تنفيذ عقده ، لتحل مكانها نوعا آخر من التسجيل الصحفى المطعون فى كمال مصداقيته . لكنها مع هذه الخاصية الخطيرة ، أو لنقل بفضلها على وجه التحديد ، تحقق فى السرد طابعا أيقونيا يصور بشكله الفنى المنشطر ذاته ما تريد الرواية أن تعبر عنه من انفصام الشخصية المصرية وغلبة « الشوشرة » والضجيج المتضاد على الحياة التى تكتنفها . فتقنية التشتت والتجزىء والانشطار بما تعبر عنه من « لا إنسانية » تعكس جماليا هذا الضجيج العبثى للحياة التى لا تنتظم فى مسيرة تنمية ، ولا تتماسك وحداتها فى كل متناغم ، فكأن الشكل الفنى المنشطر للرواية قد أصبح أيقونة مجسدة للمدلول الروائى العام .

بيد أن اتساق الخلفية الصحفية المشاكلة لحياة « ذات » والمتقاطعة معها يحرم الرواية من طابع المفارقة المولد للتوتر الدرامى . فمن المعروف فى الفنون اللغوية والبصرية أن المشهد عندما يحدث فى إطاره الطبيعى لا يتسم بالبروز ولا ينتج التوتر اللازم النابع من مخالفة الإطار . فكلمات الحب ، ومطارحات العشق فى حديقة مفروشة بالورود ، لا تلفت انتباهنا ولا تثير اهتمامنا بقدر ما ينجم عن تهديد بالقتل يتبادله من يبدوان كأنهما عاشقان . كما أن لمسة الحنان فى أعنف المواقف هى التى تحرك حساسية المتلقى وتجسد تأثره ، إذ إن التجانس بين الإطار والمادة المتحركة فوقه يمكن أن يؤدى إلى التشبع وفقدان الفعالية .

واللافت فى هذه الرواية أنها تضم كمية هائلة من المعلومات عن المجتمع المصرى فى العقدين الأخيرين وما تعرض له من اختراقات وانتهاكات ، مبذولة أمام القارىء بشكل منفصم عن مصير الشخصيات والأحداث ، وعليه أن يتولى هو هذا الربط على أساس التوافق لا التخالف . وربما كان اسم البطلة نفسه « ذات » يوحى برغبة المؤلف المزدوجة فى التغريب والإشارة لجوهر الشخصية فى الآن ذاته ، وهى مناورة رمزية لاصطياد النقاد ودفعهم إلى الربط بين مصر و« ذات » تجعلنا نحذر من الانسياق فيها ، إذ لو صحت كل المؤشرات التى يحشدها صنع الله ابراهيم فى هذه الرواية لكان هذا الوطن فى طريقه الحتمى للدمار الحقيقى ، ولفقدنا أى أمل فى المستقبل . لكننا لا ننسى أن هذا المنظور الكاريكاتيرى المجسد ، والخالى فى الوقت نفسه من روح الفكاهة لا يقوى على صبغنا بطابعه العدمى الشديد .

وهناك ملاحظة أخيرة تتصل ببعض القصص التوثيقية المدرجة ضمن المادة الصحفية . فقد عمدت الرواية ـ خاصة فى الفصول الأخيرة ـ إلى تحرى التكامل الموضوعى فيما تورده من جذاذات ، كما نرى فى قصة الأمن المركزى ، وقصة الابتزاز الدينى لشركات توظيف الأموال ، حيث يقوم الكاتب باستخدام حاسته القصصية فى اختيار العناصر التسجيلية من مجال واحد وترتيبها بشكل يحقق لها بنية سردية متماسكة داخل سياقها الخاص ويدفع عنها إلى حد ما سمة التشتت ، وإن كانت لا تزال محتفظة باستقلالها عن البنية العامة للرواية . ولأنها وقائع لم تجف بعد ، فإن عرضها بهذا الشكل يحتاج جرأة حقيقية ، وصنع الله ابراهيم لا تنقصه الجسارة فى مواجهة الظواهر الحساسة . لكن السؤال النقدى الذى نطرحه فى هذا الصدد يتبلور فى النقطة التالية : ماذا يضيفه التوثيق الصحفى للإبداع الفنى من دلالات ؟ أو بعبارة أخرى : هل تنجح تقنية الكولاج فى إضفاء معان جديدة على الأحداث التى استهلكت فى الصحافة بشكل مباشر عند توظيفها بهذه الطريقة ؟ ولنتوقف عند مشكلة الابتزاز الدينى الذى مارسه بعض الأفاقين لتخريب الاقتصاد المصرى عبر شركات توظيف الأموال . إن هذه الموجة قد انكسرت فى الواقع عندما أسفرت عن نتائجها السلبية ، فلم تعد بحاجة لمزيد من الإدانة فى ضمير الناس . لكن الذى لا يزال بحاجة للتعميق هو تنمية الوعى بتماسك الظواهر الاجتماعية فى بنية واحدة ، إذ إن الإنسان يدخل الحياة دفعة واحدة ، يمارسها بكل إمكاناته ، وكشف جذور هذا الوعى يتم

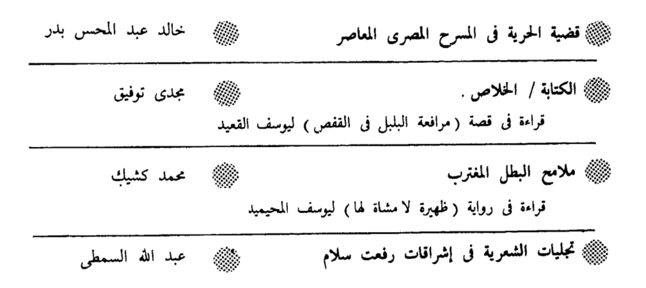
عن طريق الفن المهضوم المتمثل أكثر مما يتم عن طريق إشعال النار فى بعض المواد المتخلفة على سطح المجتمع . إن تعرية الخطاب الدينى الأجوف المتواطىء مع حركات الابتزاز كلها يحتاج إلى أكثر من مجموعة من التحقيقات الصحفية السطحية ، لأنه يلعب على عقائد الناس وعواطفهم ويستغل جهلهم وفقرهم وبؤسهم الروحى ، ولا يمكن للمؤلف « بتغرية » بعض هذه العناصر المقتطعة من سياقها أن يتولى فنيا تأسيس موقف جديد لدى قرائه ، فإمكانيات التبرير والتأويل لا تنفد على المستوى الجدلى ، والفن بطبيعته لا ينفذ إلى الوعى عن طريق الذهن فحسب ، وإنما عبر التمثيل المتكافىء لمزاج الحياة فى نسبها المقنعة .

لكن تظل هذه الرواية ، بالرغم من كل الملاحظات النقدية ، نموذجا متقنا لأسلوب من السرد ليس جديدا تماما فى الآداب العالمية ، وهو السرد التوثيقى الذى يعتمد على الرؤية الخارجية ، وما تحدثه من تطوير جسور فى هذا الأسلوب يتمثل فى فرز المواد التسجيلية المباشرة ، كى تمضى متوازية مع المتخيل الروائى ومتناوبة معه ، بحيث تتركز الشهادة فى باب والقصة فى الباب الذى يليه . إنما هى حيلة مصطنعة لادعاء قدر من الموضوعية والحياد فى تناول القضايا الدقيقة الحساسة ، لكن هذه البنية نفسها تشير إلى أن المؤلف يقف على حافة المجتمع الذى ينقده وليس فى قلبه ، يزعم لنفسه براءة متكلفة وهو يغوص فى أحشائه ، يقدم أيقونة منشطرة لمجتمع متماسك .

●



● اقرأ فى متابعات العدد القادم :



- قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر — خالد عبد المحسن بدر
- الكتابة / الخلاص . قراءة فى قصة (مرافعة البلبل فى القفص) ليوسف القعيد — مجدى توفيق
- ملامح البطل المغترب قراءة فى رواية (ظهيرة لا مشاة لها) ليوسف المحيميد — محمد كشيك
- تجليات الشعرية فى إشراقات رفعت سلام — عبد الله السمطى

مناقشـــات

عن الرمز والمثال

قراءة حول «أولاد حارتنا»

بين الإبداع الأدبى والنــص الديــنى

محمد قطب
القاهرة

- ١ -

نشرت مجلة فصول عدد ربيع ٩٢ مقالاً بعنوان (أولاد حارتنا بين الإبداع الأدبى والنص الدينى)[١] وكان المقال موثقا وعميقا وجريئاً ، وجاء تعبير الكاتب عن فكرته المحورية واضحاً لا يحتمل التأويل ولا يتلبس بالغموض ، وبذلك اكتسب صفة «غائبة» تضاف إلى تناوله العميق - وهى صفة الجسارة ، إذ اقترب من أدب الكاتب الكبير فى أشد مناطق الإبداع حذراً ، دون أن يكون هناك شبهة اتهام بالتجرؤ أو بالتضليل فى التفسير . وتأكدت الفكرة التى تقول إن كل مناطق الإبداع ليست ــ بالضرورة ــ جيدة كلها . بل قد تكون هناك منطقة إبداعية جانحة إلى الضعف الناتج عن قلب المفهوم ، وسرد الحدث المباشر ، وسيطرة الصنعة عليها ، ثم قلب السياق المرموز إليه قلبا كاملاً . ذلك أن النقد لم «يُقارف» فعله التقييمى «لأولاد حارتنا» كما يجب ، وترك منطقة الحذر لاجتهادات دينية ، وقراءات تاريخية صحيحة ، تضمنت كثيراً مما اهتدى إليه كاتب المقال . وأصبح الاقتراب منها - إعلاميا أو على مستوى النقد الموضوعى - أشبه بالاقتراب من شىء مقدس له حصانته ، مع أن العمل نفسه حطّم هذه الحصانة . وإذا أعلن كاتب ما عن رأيه ، جاءت ردود الأفعال صارخة ومنددة بكل ما يمس حرية المبدع فى انطلاقته الإبداعية ، داعية إلى إزاحة المقدسات التى تعيق تلك الحرية وتهدر طاقة الإبداع العفيّة . وهى صرخات - إعلامية - تبتلع الصالح من القول ، وتعكر مجرى الثقافة «الضيق» ، وتشيع حواراً تصادميا لا يشفى غليلا ، أو يصلح معوجا .

ولعلنا نتذكر أخيراً ما أبداه كاتب مبدع فى أدب نجيب محفوظ حين وصفه بأنه ذو مستوى فنى متوسط وأن الحرفة سمة فيه . واعتبر البعض هذا الرأى خوضاً فى «المقدس»[٢]، فثار مَنْ ثار ، وندّد منْ ندّد ، وصادروا الرأى ، ونبشوا فى التاريخ والحياة . ووصفوه بصفات جانحة لا دخل لها بحوار أو رأى : فهو «معزول عن ثقافته ، منفى داخلها بتعبيره هو ، وقد صدرت مجموعته الأولى فى بداية الستينيات ، طبعها على نفقته ، ولم توزع إلا بضع عشرات من النسخ» ثم إنه قام بتفصيل رواية لمسابقة أدبية ما ، أى أنه كتب رواية بالطلب . وهذا لا يقدم عليه كاتب موهوب يحترم نفسه !! بل إن أدب الكاتب المجترىء يوضع بأكمله داخل ركن صغير من أركان عالم نجيب الهائل . . ثم هو واسع الانتشار بصوره الملونة وأخباره وأحاديثه المستمرة عن نفسه[٣] .

ولعلّ الهدف من سرد هذه الحادثة القولية - إن صح التعبير - هو بيان أن مصادرة الرأى عادة أدبية مصرية ، آن لنا أن نتخلص منها لأنها أحد مسببات التطرف والجمود معاً .

- ٢ -

وقبل الدخول إلى تناقضات الرمز والمثال فى رواية « أولاد حارتنا » ينبغى أن نشير إلى مقدمة الدراسة التى اتسمت بالتعميم الذى يُخل بالقضية - مصادرة الرأى - وبالحدة فى التعبير ، وبافتقاد الفكرة لدلالة المراد منها أحياناً .

وأول ما يجُبَه القارىء القول بأن الكتب المصادرة هى الكتب التى تحترم الإنسان لاعتمادها على العلم منهجا ،

ولمخاطبتهاالعقل الإنسانى . . وهى مقولة تحتاج إلى مراجعة لأن المُصادَر من الأعمال ، وإن بدا الاجتهاد العقلى واضحاً فيه ، موجّه بالفعل إلى منطقة الوجدان فى الذات البشرية لاستنفار ما بداخلها لتعديله أو تغييره وفق المنهج المطروح ، خاصة أن ما يصادر يمس هذه المنطقة روحيا ودينيا . . كما أنها تشير إلى أن الكتب التى تخاطب الوجدان ـ ومنها العمل الإبداعى الذى لم يقل أحد عنه إنه يخاطب العقل فقط ـ لا تحترم الإنسان . وهو جانب مهم فى الذات البشرية يساهم فى تشكيل القيم وتكوين المفاهيم وصياغة الفرد . ومن ثم تصبح المقولة الثانية من أنّ المؤسسات الدينيةتعارض العقل ـ حين تلجأ إلى المصادرة ـ غير ذات بال لأنها لا تتفق مع الطرح العقلى نفسه . وهل من العيب أن نقول إن من حق المؤسسة مراجعة ـ وليس مصادرة ـ الجانح من القول مثلما تقوّم بعض المؤسسات الأخرى الجانح من السلوك ؟ وهل موضوع مهم كهذا يُلْمس لمساً ، ويُتَساهل فى تناوله مما يشى بإدانة الكاتب وتهكمه أيضا ؟ وللأسف انساق كاتب المقال وراء المقولات الضخمة حول تعويق الإبداع ، وطمس العقل المستنير وتحجيم الفعل التنويرى مما يدخل فى مجال الإرهاب الفكرى وإنْ جاء «رافلا» فى ثوب الدعوة «المزركش» عن الحرية .

ومن مظاهر هذا التساهل فى الطرح ما قاله عن «الإسلام وأصول الحكم» إذ يرى أن المصادرة جاءت لمجرد ـ كذا !! ـ أنه ذكر أنّ النبى «ﷺ» حكم ـ كملك ـ حكومة على نسق الحكم القبلى فيما قبل الإسلام . وإذا كان ثمة خلاف عقلى فى تحليل النصوص وتأويلها حول الحكم والخلافة والشريعة والعدل ، والنبوة ، والملك ، والشورى والاستبداد . . وغيرها من القضايا الدينية ذات التوجه السياسى والتنظيمى ـ ونستطيع أن نحصى عشرات الكتب التى تناولت هذه القضايا ـ إلا أننا يجب أن نتحفظ كثيراً حين يخالف الرأى نصًّا قاطع الدلالة . . على ما يتضمنه الحكم نفسه من تداعيات الحكم القبلى الجاهلى فى ظلمه وجبروته واغتصابه للحقوق ومصادرته ـ أيضا ـ لحاجات الإنسان من فعل ، أو قول ، أو مطلب .

ولقد نفى القرآن الكريم هذا الادعاء نفيا تاماً : قال تعالى : « قُلْ لا أقولُ لكم عندى خزائنُ الله ولا أعلم الغيبَ ولا أقولُ لكم إنىّ ملك إنْ اتّبع إلاّ ما يُوحى إلىّ قل هل يسْتوى الأعمى والبصير أفلا تتفكرون » . (الأنعام آية ٥٠) .

فمحمد ﷺ نبى ورسول تحمل عبء رسالة سماوية ضخمة ، ولم يتحدث القرآن عنه إلا بكونه نبياً رسولاً . ومعروف أن الله يصطفى من البشر ملوكاً لهم حقوق إلهية ـ كطالوت ـ كما يصطفى أنبياءً ورسلاً ، كما يصطفى النبى الملك ـ كسليمان ـ عليه السلام . ولم يحدث فى السّيرة أن أحَدا شبه حكم الرسول بحكم الملك . وهو افتئات على النص والسيرة معاً (إذ لم يثبت عن القرآن الكريم أن محمداً كان الملك أو النبى الملك . . والثابت الذى لا يقبل الجدل أن القرآن ظل ينعته حتى الوفاة برسول الله)(٤) . . كما أن التاريخ يجمع على أن النبى قد رفض ما عرضه عليه الملأ من أهل مكة من تمليكه إن أراد ملكا فى مقابل تركه للدعوة ، ولكنه أصر ورفض وقال قولته الشهيرة : «والله لو وضعوا الشمس فى يمينى والقمر فى يسارى على أن أترك هذا الأمر ما تركته أو أهلك دونه» .

أما إسقاط الإجازة عن مؤلف الكتاب وعزله من القضاء فهو داخل ضمن تدخل السياسة فى الدين . . وهو موضوع شرحه يطول ـ فضلا عما ورد فى الكتاب من قلب للحقائق والنصوص .

وما قاله عن طه حسنين يدخل فى باب التساهل أيضا ، بما يوحى بإدانة للفكر الدينى ولعقل المتلقى أيضا . ولقد صدم طه حسين العقل العربى حين قال : « وأكاد أشك أن ما بقى من الأدب الجاهلى الصحيح قليل جدا لا يمثل شيئاً ولا يدل على شىء ولا ينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة للعصر الجاهلى» . وهو رأى ليس بجديد ، فلقد قال به بعض القدامى من النقاد ، وكذلك بعض المستشرقين . ويرجع طه حسين فيما يرجع من أسباب الانتحال أن القصص والأخبار أضفت صفات أسطورية على بعض الأنبياء ـ كإبراهيم وإسماعيل ـ مما جعله يتوهم بعدم وجودهم أصلاً(٥) . . ولقد تخفف المؤلف من آرائه كثيراً فيما بعد ، وصدر الكتاب تحت عنوان (فى الشعر الجاهلى) . ولم تستمر المصادرة ، كما أنها لم تقف أمام النقد الأدبى ، وتأليف الكتب للرد عليه ، بل كانت سببا لتكوين ظاهرة ثقافية رائعة لم تحظ مصر بها كثيراً .

ولم يتنبه كاتب المقال وهو يتحدث عن (مقدمة فى فقه اللغة العربية) إلى المنهج المغلوط الذى يحتوى الكتاب - ولا نقول القصد السيء - إذ تناول قضايا فكرية وحضارية ودينية وتاريخية . بعيدة كل البعد عن «جذر اللغة العربية» .

ومما قاله لويس عوض - مثلاً - عن إعجاز القرآن ينبيء عن القصد ، إذ شكك فيه ، وادعى أن الإعجاز وهم وخرافة ، كما يقول إن إعجاز القرآن «يعطى قداسة خاصة أو شرفاً خاصاً للغة العربية التى نزل بها القرآن ، وبالتالى يسبغ على العرب أصحاب هذه اللغة امتيازاً خاصا أو سيادة خاصة بين كافة المسلمين تؤهل العرب دون غيرهم لحكم العالم الإسلامى واستعماره»[٦] . كما يرى لويس عوض أن لغة السيف هى التى فرضت على المسلمين أن يقولوا إن لغة القرآن هى معيار الصحة والخطأ ، وغير ذلك كثير ، مما لا يرتبط بفقه اللغة ، أو بجذور الألفاظ ! إنما هو مسوق بتوجه فكرى محدد !! وهو أمر استفز كاتبا كرجاء النقاش - مع ما هو معروف عنه اقترابه من لويس عوض - أن يرفض الكتاب جملة وتفصيلا . إذ قال : « فالكتاب فى النهاية هو دفاع علمى (كذا) عن وجهة النظر المعروفة للدكتور لويس عوض والتى أرفضها كلّ الرفض جملة وتفصيلا وهى وجهة النظر التى تقول إن الحضارة العربية بآدابها وفلسفتها وعلومها ولغتها وعمرانها وكل شيء فيها ليست حضارة أصيلة وإنما هى حضارة منقولة عن الغرب) »[٧] .

أما منْ قرأ رواية (مسافة فى عقل رجل) ،فلقد استفزه فيها الجرأة الشديدة على المقدسات الدينية وعلى الأشخاص ومجريات الحوادث ، والضآلة الضئيلة للإبداع فيها ، وتلك قضية حديثة الطرح يعرفها القارىء . ولكن أصحاب الصيحات «الحنجورية» على رأى محمود السعدنى قد حملوها على ألسنتهم ، شاهرين سيف الإدانة الخشبى ومنددين بالقمع الذى يحدُّ من الحرية والإبداع .

ولست مع الكاتب فى ذكره لسبب المصادرة لرواية (أولاد حارتنا) متعللا بأن السبب هو موت الجبلاوى الذى ترمز به الرواية إلى «الذات العلية» . وهى فكرة مادية جانحة ومرفوضة بأى مقياس عقلى أو وجدانى . ولقد برزت الفكرة فى الفلسفة المادية القديمة وأعلى من شأنها حديثا - الفيلسوف نيتشه . وعلاوة على هذاالقول الخطير،فإن الرواية رمزية مقنّعة فى فكرها ورصدها للحوادث ومسيرة الحياة ، وجرأتها الواضحة على كل ما هو مقدس - بدءاً من الله ومروراً بالأنبياء والرسل ، مع قلب الموضوع وإلصاق صفات دونية لا تليق بالأنبياء . . إذ إن المعنى العميق من الرواية هو إزاحة الدين من السّياق المؤثر فى حياة البشر ، إلى سياق آخر تعلى فيه الرواية من شأن العلم ونتائجه . ومن ثم جهر كاتب المقال برأيه فقال : «أما الموت الحقيقى لها - أى الرواية - فكان من جانب الحركة الأدبية والنقدية ، فلا يقتل العمل الأدبى إلا المباشرة. . » ،كما أعلن فى وضوح أنه «إذا كانت الأصول موجودة (التوراة ، الإنجيل ، القرآن) فما قيمة النسخة المقلدة » .فهل صحيح أنها مجرد نسخة مقلدة . . أم أنها محرّفة أيضا !

- ٣ -

فى الأعمال الروائية التى تتخذ من تاريخ الأنبياء مادةً لها ، تعج بالحياة والحركة ، وتشى بالتناقض وتثرى بالأفكار ، وتتفاعل بالصراع وتحتدم كالملاحم ، وتسقط ما شاء أن تسقط ، وتبرز وجهة النظر المستترة - كالجدل مثلا - وراء تطور الأجيال ، واستيلاد المعنى الكلى من حركة الصراع بين الحق والباطل ، العدل والظلم ، الحرية والقهر ، الإيمان والكفر . . فى واقع إنسانى يتصف بكل هذه المعانى . . يجب ألا تنحرف عن المضمون ، وعليها - التزاماً أخلاقياً - أن تُبقى على القيم والرموز الكلية بما تمثله من معانٍ مثالية سامية ، تتجسَّد فى الواقع سلوكا وقيما وآداباً ، تسعى إلى صلاح الذات والمجتمع معاً . . وتشف فى النهاية عن المعنى العظيم الذى يختزل تلك القصص جميعا فى عمل واحد . . وينتفى ما يمكن أن يتردد من أن ذلك الفعل يتضمن قيداً على حرية المبدع ، طالما ارتضى أن يتناول هذا النوع من الكتابة ، ومادام أباح لنفسه أن يفيد إفادة كلية من تلك المادة الفنية ، التى لم يكن له فضلُ إيجادها أو خلقها إبداعاً ، وإن جسَّدها واقعا عصريا يتكشف من خلال أحداثه الرمز الكلى المراد التعبير عنه ، دون أن يصادر أو يغير فى جوهر المرموزات .

ولا شك أن الإقدام على مثل هذا التناول تكتنفُه محاذير كثيرة ، أخطرها تفسير الرموز تفسيراً معاكساً لما هو حقيقى ، لأن الإفادة من الحقائق تختلف عن الإفادة من الفولكلور الشعبى مثلا ، أو من الأساطير . . وعلى هذا فلقد « أصبح الجميع يخشون الاقتراب من هذه الكنوز العظيمة (قصص الأنبياء) خشية الوقوع فى المحاذير . وحين استوحى الأدباء فى العصر الحديث تراثهم القديم فى أعمال أدبية رمزية ، ابتعدوا عن هذه القصص واتجهوا إلى شخصيات أخرى معظمها مستوحى من التراث أو الأساطير القديمة »[٨].

والكاتب الكبير الأستاذ نجيب محفوظ اختزل ذلك كله فى رواية واحدة هى (أولاد حارتنا) . . . . ومعروف أن الرواية كتبت بعد فترة انقطاع طويلة بدأت منذ قيام الثورة ١٩٥٢ وحتى عام ١٩٥٩ م سبع سنوات كاملة ، توقف فيها إبداعه عند الثلاثية ، ثم بدأ بعد هذا الانقطاع التأملى مشروعه الروائى الكبير والمتجدد بهذه الرواية . ولعلنا نتذكر أن فترة نشر الرواية مسلسلة بـ«الأهرام» كانت فترة يتم التحضير فيها إلى الاتجاه الشمولى ثم إعلانه وسيطرته على كل أجهزة الإعلام والتربية والثقافة . . ونَفْى أو تضْئيل الفكر الحر والدينى معاً مما جعله يملأ السَّاحة كلها ، وأضحى الهدف العقلانى موجَّها إلى منطقة الوجدان فى إلحاح متواصل !!

ونحن إذ نرصد زمان الإبداع دون إدانة فلكى نرى السياق التاريخى الذى ظهرت فيه الروايةُ . ولا يختلف أحد على أن الإطار المرجعى للكاتب الكبير يتمثل فى جزء كبير منه فى دراسته للفلسفة وللمذهب الطبيعى وتأثره - أيضا - بآراء سلامة موسى وهو أحد رواد حركة التنوير بما يكتنفها من تمرد وجرأة . فنجيب محفوظ - إذن - «قد تأثر بأفكار سلامة موسى الأساسية تأثراً حاسماً ، وأعنى الفكرة الاشتراكية ونظرية التطور وحرية المرأة والأدب الملتزم »[٩] .

والرواية عمل تاريخى ملحمى مصوغ على مستوى الرمز الكلى صياغة أدبية منذ الخلق الأول وحتى عصر التنوير الحديث . وتتضمن الرواية رموزاً مثلية إن صح التعبير . والتاريخ مصدر هائل للكاتب الكبير - قديما وحديثا ، وهو منبع غزير وغنى . . وهو يحمل فى زخمه الثر خطورته إذا ما تلون الاستدعاء التاريخى بلون مغاير لموضوع حركة التاريخ الحقيقى والممثل فى الرموز الكبرى ، أو رضخ فى تعسف لاتجاه فكرى ما ، مما يجنح بالعمل إلى أن يكون إطاراً للفكر المقصود . ولقد سُئل نجيب محفوظ عن الواقعية الجديدة عام ١٩٦٢ وعن إفاداته التاريخية فقال : « الباعث على الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجّه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها ، فأنا أعبر عن المعانى الفكرية بمظهر واقعى تماماً »[١٠] . ولقد خضعت الرموز المثلية فى الرواية لفكر الكاتب ورؤ يته ومرجعيّته الفكرية ، دون أن تلتزم بما ورد فى الحقيقة ، وتتأكّد المغايرة فيتحطم المرموز الدينى ويفرغ من جوهره فى إتقان حرفى باهر - وليس ذلك عيبا - وسرد روائى واضح - كأنما يُخْشى ألا يُفهم - يربط بين الأحداث والأشخاص ربطا محكما يشى بوجهة النظر ، فتتحول الرواية إلى رواية مقنّعة ، تقنّع التاريخ كله وتوريه رمزاً ولفْظاً وسياقا ، مما يعنى أن القراءة - للنص الروائى - تصبح ذات بعدين بحيث يقارن المتلقى بين ما يقرأ وبين ما يقابله تاريخيا فى النص المقروء . . مما لا يخفى - كما قال كاتب المقال - على تلميذ فى مستوى تعليمى أوّلى .

وإذا كان الكاتب يلجأ إلى التاريخ بوصفه حيلة فنية حين « لا يتمكن من قول ما يريده مباشرة خصوصاً إذا كان هذا القول يمس وضعا قائما تحرص السلطة على ألا يُمَسَّ ومن ثم ينتقل بالعمل الأدبى إلى زمان آخر ومكان آخر »[١١] إلا أنه لا يحق له قلب الحقائق أو تغيير الثوابت . . ويضحى التاريخ كله - وصانعوه - مداناً ومتهما ، وتتحول الحركة الدينية من خلاص إلى عبء ، ويصير المضمون النهائى الذى يختزل حركة الأنبياء كلها هباءً ، ويتبدى ضوء الخلاص فى طرح ذلك كله والاتجاه نحو فكر يعلى من العلم وأبحاثه ومعامله . . وجاء ذلك اعتقاداً واهما فى أن المجاز قد يستر هذا التوجه ويقنّع وجهة النظر . . انطلاقاً من أن الرواية المجازية «تشاد فى المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية ، بين الوجود والماهية ، بين العالم المعاش وعالم الفكر المثالى . إن الرمز الثابت والمقصود يكون فيها صلة الوصل بين الأفكار وعالم الظواهر »[١٢] .

ويجدر الإشارة إلى ملاحظة سجلها واحد من النقاد الأكاديميين ، حين لاحظ أن عدد فصول الرواية تبلغ ١١٤

فصلا ، بعدد سور القرآن الكريم ، مما يشعر بأن التماثل الحسابي هدف مقصود ولم يأت صدفة عارضة . ثم يرى «أن القوة الدافعة خلف كل الأشياء لا تكمن فى إحساس الإنسان بحاجته الملحة إلى عون الله ؛ بقدر ارتباطه بالقهر الاجتماعى »[١٣] .

والعبرة - كما يقول كاتب المقال بصدق - بما هو مدوّن على الورق ووصل إلى القارىء فعلا .

- ٤ -

ومع أن الرواية تحتوى على رموز كثيرة ومتنوعة إلا أننا سنلقى نظرة إلى الرمز الأدبى « ومثاله » «الدينى مكتفين بالرموز الكبرى ، وبتسجيل ما ورد فى الرواية وما يعارضه من النص الدينى ، دون أن نتعرض لبداية الخلق ، أو نتناول رمْزَى/ أدهم وجبل/آدم وموسى ، لكفاءة المقال السابق ذكره فى تحليله ورصد أبعاده وتسجيل تعارضاته .

الجبلاوى/الله

تقول الرواية عن الجبلاوى : «هو لغز من الألغاز ضرب المثل بطول العمر ، اعتزل ولم يعد أحد يراه» .

وتقول أيضا «رفع الجبلاوى رأسه صوب نوافذ الحريم : طالقة ثلاثة من تسمح له بالعودة » أى تسمح لإدريس .

وتقول أيضا على لسان إدريس : « إننى عذْت قاطع طريق كما كان الجبلاوى » .

وتقول أيضا : «كلما ضاق أحد بحاله ، أو ناء بظلم أشار إلى البيت الكبير وقال فى حسرة هذا بيت جدنا . . جمعنا من صلبه» . وغير ذلك كثير لو سجلنا كل ما ورد - إحصائياً - عن الجبلاوى . وكل ما تخرج به من رمز الجبلاوى ، أن العمل الفنى - أولاد حارتنا - أنشأ صفات بالله وعلاقات ضالة وباطلة ، فضلا عما سبق قوله عن موت الجبلاوى/الإله مما يعنى تعارضاً واضح الدلالة بين الجبلاوى/الفن وبين الله/ الدين .[١٤]

والنصّ الدينى ينفى ذلك كله ويكشف المغالطة الفنية من إفراغ المرموز المجرد من كماله ووحدانيته ، وجلاله ، وتعاليه .

قال تعالى : « قل هو الله أحد . الله الصمد . لم يلدْ . ولم يُولدْ . ولم يكن له كفُواً أحد » صدق الله العظيم/الإخلاص .

وقال تعالى : « وقالوا اتخذ الرحمن ولدا . لقد جئتم شيئاً إدًّا . تكادُ السموات يتفطرن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هداً . أن دعوا للّرحمن ولداً وما ينبغى للرحمن أن يتخذ ولدا . » صدق الله العظيم . مريم ٨٨ - ٩٢ . والقرآن الكريم يشير إلى كنه الذات الإلّهية فى مواضع عديدة . منها مثلا : قوله تعالى :

«لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار . » الأنعام ١٠٣ .

«فلا تضربوا لله الأمثال» النحل ٧٤ .

«عالم الغيب فلا يظهر على غيبه أحدا . إلّا من ارتضى من رسول» الجن ٢٦/٢٧ .

*

رفاعة/المسيح

هو ثمرة لقاء - هكذا تقول الرواية - بين شافعى النجار وزوجته عبدة - يدعو إلى تطهير النفوس عبر مداواة الأرواح . يتزوج من ياسمين ، وكان زاهداً فى المتاع فلم يقربها . (ضعف فى الباه) . . وتلاقت ياسمين مع بيومى الفتوة وخططوا لقتله ، ثم أخرجه الجبلاوى من قبره وحمله إلى قصره .

والمسيح عليه السلام ، لا هو ثمرة زواج ، ولا هو تزوج . . وإنما هو ترديد لما أشاعه اليهود عنه ، بحيث يصبح الفكر العبرانى يلاحقك كما يرى كاتب المقال فى سطور الرواية وكأنها صدى لما سطره العبرانيون .

تقول السيدة مريم البتول وقد بشرت بالمسيح - قال تعالى : «قالت ربِّ أنَّ يكون لى ولد ولم يمسسنى بشرٌ قال كذلك الله يخلق ما يشاء . . .» آل عمران ٤٧ .

وقال تعالى : «قالت أنى يكون لى غلام ولم يمسسنى بشر ولم أك بغيا» مريم ٢٠ .

وقال تعالى « إذ قال الله يا عيسى إنى متوفيك ورافعك إلىّ ومطهرك من الذين كفروا» آل عمران ٥٥ .

وقال تعالى . «وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم » . النساء ١٥٧ .

*

قاسم/محمد

ولد فى أفقر الأحياء ، عاش يتيما ، كفله عمه زكريا بائع

البطاطا ، عمل بالرعى ثم تزوج من قمر الثرية ، ويبلغه قنديل (جبريل) باختيار الجبلاوى له لرفع الظلم .. ويقول قاسم : « إذا نصرنى الله فإن الحارة لن تحتاج إلى شخص بعدى» .. ويترك الحارة مهاجراً ويستقبله أتباعه قائلين : «يا محيى ديل العصفورة» . ويردد قاسم : «هنا يعيش الجبلاوى أوقافه تخصكم جميعا .. وهى تخصكم جميعا على قدم المساواة .. لن تكون هناك إتاوة تدفع إلى طاغية» . ولم يرى الجرابيع - أتباع محمد (أهل مكة) نموذجا مثله .. وأعجبت به الحارة لحبه للنسوان . وتصف الرواية عرس قاسم فتقول : دارت أقداح البوظة وعشرون جوزة ، وتعالت الآهات من الأفواه المخدرة .

وفى الرواية يسأل قاسم يحيى العجوز : هل يمكننى أن أصبح مثل رفاعة ، فيسخر منه قائلاً ، كيف وأنت مولع بالنساء . وتتصيدهن فى الصحراء عندما تغيب الشمس » .

.. ولا أدرى كيف تعاطى الأنبياء كل هذا الكم من الحشيش فى الرواية حتى لاحوا مغيبين تماماً ، وهم يحملون همّ رسالة كبرى تسعى إلى التغيير نحو الأكمل والأروع والأفضل !!

وقال تعالى : « النبىّ أولى بالمؤمنين من أنفسهم وأزواجه أمهاتهم ».الأحزاب ٦ .

وقال تعالى : « وما كان لمؤمن ولا مؤمنةً إذا قضى الله ورسوله أمراً أن يكون لهم الخيرة من أمرهم » . الأحزاب ٣٦

وقال تعالى : « يا أيها النبى إذا جاءك المؤمنات يبايعنك على ألا يشركنْ بالله شيئاً ولا يسرقن ولا يزنين ولا يقتلن أولادهن ولا يأتين ببهتان يفترينه بين أيديهن وأرجلهن ولا يعصينك فى معروف فبايعهن » . الممتحنة ١٢ .

وقال تعالى : « يا أيها النبى قل لأزواجك وبناتك ونساء المؤمنين يدنين عليهن من جلابيبهن ذلك أدنى أن يعرفن فلا يؤذين » الأحزاب ٥٩ .

وقال تعالى : « وإنك لعلى خلق عظيم .. ».القلم ٤ .

وقال ﷺ «أدبنى ربى فأحسن تأديبى» .

وقال تعالى : « إنّا كفيناك المستهزئين » . الحجر ٩٥ .

... لقد أساءت الرواية إلى الأنبياء الذين هم الصورة المثلى للكمال الإنسانى والمعصومون من الخطأ .. ويرون مظاهر الله فى الجلال والكمال والقدرة والعظمة والحكمة والرحمة .

*

السحر / العلم

تقول الرواية على لسان أحد الأشخاص : « لا شأن لنا بالماضى ولا أمل إلا فى سحر عرفة ، ولو خيرنا بين الجبلاوى والسحر لاخترنا السحر» .

قال تعالى : « قل انظروا ماذا فى السموات والأرض » . يونس ١٠١ .

وقال تعالى : « إنا كل شىء خلقناه بقدر » . القمر ٤٩ .

وقال تعالى : « ولقد خلقنا الإنسان ونعلم ما توسوس به نفسه » . ق ١٦ .

.. إن الفكر البشرى مدعو للتدبر والتفكر والاعتبار والانفكاك من قيود الخرافة وتحريره من قيود الكهانة ، «وما من دين وجّه النظر إلى سنن الله فى الأنفس والآفاق ، وإلى طبيعة هذا الكون وطبيعة هذا الإنسان وإلى طاقاته المذخورة وخصائصه الإيجابية ..»[15] كالدين الإسلامى .

*

عرفة / العالم

هو ابن جحشة العرافة .

يقول عن نفسه « أنا عندى ما ليس عند أحد ولا الجبلاوى نفسه .. عندى السحر» .

ويقول معلقا على قدرة الجبلاوى : «ونفس الشىء بالنسبة للسحر إنه الآخر قادر على كل شىء» . ولعل أغرب ما قامت به الرواية مما لا يغيب على عقل المتأمل المدرك أنها وصفت عرفة بالابتعاد عن المخدرات ، وأنه لا يتعاطى الحشيش ، حتى لا يغيب وعيه ، ولا تتخدر مداركه ، ولا تأخذه الأوهام ، لأن

ما يقوم به (العلم) يحتاج إلى اليقظة والوعى وحدة البصر والمشاهدة ، فى حين أنها وضعت أهل الحارة برموزها الدينية بأنهم يتناولون المخدرات ، ويشربون الجوزة ويحششون !! .

وهل يكون مجانبا للصواب لو رددنا القول الذى يرى أن ذلك كله (يرمز إلى أن الدين والإيمان بالله تعالى قد استنفذ أغراضه وانقضى عهده ولا أمل فى عودته . . لأن الموتى لا يعودون إلى الحياة . . . وموت الإله أو انقضاء وانهيار الدين السماوى حدث على يد العلم الدنيوى الملحد «المادى»[١٦] .

ونختم هذه الجزئية - دون تعليق - بما قاله الكاتب الكبير بعد فوزه بجائزة نوبل عبر حوار معه عن الحرية والفن : « لا حياة للفن إلا فى ظل الحرية وأى نظام يقوم على قهر الرأى مهما سمت أهدافه فإنه يكون عبئاً على الفكر والفن والأدب ، ولذلك نستطيع أن نقيس مستقبل الفكر والفن والأدب بانتشار الديمقراطية » !!![١٧] .

- ٥ -

ملحوظة سريعة .

غضب كاتب المقال حين تبين له أن الرواية قد شوهت صورة المصريين مواطنين وقادة فى صراعهم مع جبل/موسى ، وتساءل : لماذا يتطوع كاتب مصرى ليعيد تدوين كتابة تاريخ العهد القديم ، فى حين أن مواطنة أيرلندية أقامت دعوى لمنعه من التداول لما فيه من عداء للمصريين .

ومع هذا الغضب ، فإنه لم يشر من قريب أو من بعيد إلى المفسدة التى لحقت بالأنبياء وألصقت بهم صفات لا تليق بنبى يحمل رسالة[١٨]. ولأصغ تساؤلى على نمط تساؤله : لماذا يتطوع كاتب مسلم ليسىء إلى الأنبياء جميعا وقد قال برناردشو عن محمد ﷺ : « إننى أعتقد أن رجلاً كمحمد لو تسلم زمام الحكم فى العالم لنجح فى حكمه ولقاده إلى الخير وحل مشكلاته . . على وجه يكفل السلام والطمأنينة والسعادة المنشودة» .

. . . . انتهى . . وعلى الله قصد السبيل .

الهوامش :

١ - المقال كتبه الأستاذ/طلعت رضوان ، أثبت فيه أن الرواية صياغة دينية للخلق الأول، ولمسيرة الأنبياء جميعا ، وأشار إلى أن الرواية اعتمدت فى سرد أحداثها ، وملامح شخوصها على الإسرائيليات اعتماداً كبيراً ، وأنها جنحت بشكل واضح إلى المباشرة ، كما مالت إلى الرأى المثبوت فى التوراة وغيرها عن المصريين ، وهى أخيراً خاضت فيما لا يجب أن يخاض فيه - كموت الإله مثلا .

٢ - لا يختلف أحد حول عبقرية الكاتب الكبير نجيب محفوظ وتفرده فى مجال الإبداع الروائى ، وشموخه الذى لا يبارى ، وجهوده الكبرى فى تأصيل الفن الروائى والخروج به إلى العالمية . ولكننى فقط ذكرت ما ذكرت لأنوه بعيوب الحوار الذى يأتى متصادماً دائماً ، مما يؤدى إلى التجريح والإرهاب والإسقاط ، مما لا يخدم القضية نفسها ، وأود الإشارة إلى أن الكاتب الذى أبدى رأيه - وهو ليس غُفلاً - كما قيل هو واحد ممن « لمعتهم » صفحات الأدب ! وأطلقت عليه لفظ الكاتب الكبير ، كلما صدر له كتاب ، أو ترجم له عمل ، أو عُقدت له ندوة . . ثم يأتون ليصادروا ما قالوه بالأمس .

٣ - انظر جريدة الأحبار ١٠/٦/٩٢

٤ - انظر مفاهيم قرآنية . محمد أحمد خلف الله - فصل النبوة والملك - والمؤلف معروف عنه جرأته فى طرح القضايا الدينية - وما كتابه عن قصص القرآن ببعيد ولكنه فى هذه الجزئية كان أمينا تماماً مع النص والعقل معاً .

٥ - انظر مصادر الشعر الجاهلى ناصر الدين الأسد ، وكتاب الحياة العربية من الشعر الجاهلى .أحمد الحوفى .

٦ - انظر دحض مفتريات . البدراوى زهران ص ٣٨ وهو كتاب تتبع فيه المؤلف كل آراء لويس عوض فى **فقه اللغة** . . مفنداً إياها ، ومؤلف الكتاب عالم فى اللغة وعلم الأصوات .

٧ - المرجع السابق ص ١٨

٨ ـ مجلة الفيصل عدد يونية ص ٩٢ استلهام القصص الديني . عبد الحميد إبراهيم .
٩ ـ مجلة القاهرة ديسمبر ١٩٨٨ غالى شكرى ـ يوميات الفرح .
١٠ ـ الجمهورية مايو ٦٢ وانظر الروائيون الثلاثة . يوسف الشارونى .
١١ ـ انظر فصول مارس ١٩٨٢ الروائى والتاريخ . سامية أسعد .
١٢ ـ تاريخ الرواية . البيريس ص ٤٠٨ .
١٣ ـ مجلة القاهرة سبتمبر ١٩٨٨ جمال عبد الناصر . . الروائى المتفرد .
١٤ ـ لقد وصل التناول إلى حدٍّ من التجرؤ يتضح فى قول قدرى/قابيل : «أصبح للجبلاوى العظيم ـ حفيدة عاهرة ، وحفيد قاتل » . والرمزيات تضع الرواية فى موقف حرج تماماً . . وتتبدى الخطورة فى الإقبال العريض على أعمال الكاتب الكبير .
١٥ ـ خصائص التصور الإسلامى . سيد قطب ص ٥٨ .
١٦ ـ كلمتنا فى الرد على أولاد حارتنا . عبد الحميد كشك ٣٤٢ .
١٧ ـ آخر ساعة ١٩/١٠/١٩٨٨ .
١٨ ـ فى الآيتين ١٠٦ ، ١٠٧ من سورة الأنعام يؤمر الرسول ﷺ من ربّه أن يقدم لهم ــ أى المشركين ـ نفسه بشرا مجردا من كل الأوهام التى سادت الجاهلية . . فهو لا يتبع إلا الوحى ولا يقعد على خزائن الله ليغدق منها ، ولا يملك مفاتح الغيب ، ولا هو ملك روحانى إنما هو بشر رسول (إنها عقيدة مجردة من كل إغراء فيه لاثراء ولا ادعاء . . . إنها عقيدة يُحملها رسول . . وعقل الإنسان قادر على تلقى الوحى . . أما إذا استقل بذاته بعيداً عن الوحى فهو الضلال وسوء الرؤية) . . الظلال جـ ٢ ١٠٩٧ .

على هامش
« أولاد حارتنا »
بين الإبداع الأدبى والنص الدينى

عمر فتال
مدينة خريبكة ـ المغرب

« احظر يساوى شجع » أجل ، المنع يضاعف من حدة التطلع بغية هتك الأستار والحجب ، والظفر بالمطلوب حتى ولو كانت دونه عوائق وحواجز !! على ضوء هذه القولة يمكننا تفسير الضجة التى أضحت فى أيامنا هذه تواكب على الخصوص الأعمال الأدبية المُصَادرة أو المحظورة . ولعل ما أحدثته رواية (آيات شيطانية) من ردود فعل ، مكنت اسم مؤلفها من الطفوح على سطح الأحداث العالمية ، والدخول إلى ردهات البرلمانات من أوسع الأبواب ، دليل وبرهان قاطع على ما يمنحه الحظر أو الدعوة إليه من شهرة وصيت ذائع لكتاب مغمورين ، وأعمال إبداعية قد تكون فى حقيقتها عاديه ، لا بل أكثر من هذا تحمل فى طياتها منطلقات واضحة مناسبة للرد عليها دلك الرد الموضوعى المفحم ، والمخمد للزوابع التى تواكبها . فى هدا الخط يمكننا أن نضع مقالة « أولاد حارتنا بين الإبداع الأدبى والنص الدينى » للأستاذ « طلعت رضوان » المنشورة فى المجلد الحادى عشر العدد الأول ربيع ١٩٩٢. تلك المقالة التى جاءت لتقول بألف لسان ؛ إن مصادرة رواية (أولاد حارتنا) غطت التغطية الكاملة والناجحة على بساطة ذلك العمل الإبداعى وفجاجته مضمونا وشكلا ، وأكثر من هذا خولته مقاما مرموقا ضمن خانة إبداعات الروائى الكبير نجيب محفوظ . وهو شىء لم يكن ليحدث لو أن تلك الرواية أخذت طريقها الطبيعى إلى القراء والنقاد ، بلا عوائق ولا تحذيرات أو تخوفات أو تنديدات وأخيراً المصادرة . . على أى فتلك قضية أخرى ، ولنعد الآن إلى مقالة الأستاذ « طلعت رضوان » ، لنبدى حولها جملة ملاحظات منها :

أولا : أصدر كاتب المقالة حكمه على رواية (أولاد حارتنا) انطلاقا من مناقشته لفصل واحد من فصولها وأعنى به فصل « جبل » الشىء الذى مكنه من إتهام نجيب محفوظ بالعداوة للمصريين مادامت الرواية كما يرى صاحب المقالة : « مجرد صدى لما سطره العبرانيون عن تاريخهم كما أرادوه » وهو اتهام قاس فى حق كاتب عملاق اسمه نجيب محفوظ ! لماذا ؟ لأنه لو كانت فى حوزة هذا الكاتب رواية (كفاح طيبة) فقط لكانت أكبر متصد ناجح لهذه التهمة الخطيرة . . أما وقد تعددت رواياته ذات الطابع المصرى المحض لتبرهن بذلك على أن نجيب أكثر ارتباطا بمصر ، تاريخها ، أحداثها السياسية ، أزقتها وحواريها ، أعيانها ودهمائها ؛ فإن تهمة الأستاذ طلعت رضوان ، رد عليه . . ومن هنا فرواية (أولاد حارتنا) كغيرها من الأعمال الإبداعية ينبغى أن يحكم عليها بوصفها كلاً لا أن يأتى بأحكام جاهزة ، وبعدها نبحث عن ما يبررها من داخل الرواية . فالقارىء إذن لـ(أولاد حارتنا) من أول كلمة إلى آخر كلمة يجد نجيب محفوظ يسعى لا إلى تلقف « العبرانين وهم يكتبون تاريخهم » على حد تعبير صاحب المقالة ، وإنما إلى مناقشة قضية : أزمات الإنسانية بين خلاص الدين والعلم . إذ إنه بعد سرد طويل وتتبع للأحداث التى واكبت بعثة الأنبياء والرسل ابتداء من آدم ومروراً بموسى وعيسى ووصولا

إلى محمد ، وفى مقابلهم داخل الرواية بالطبع : أدهم ، جبل ، رفاعة ، قاسم ؛ سلط الضوء المشع على شخصية عرفة ، وهو اسم كما يتضح مشتق من المعرفة أو العرفان ، وهى بذلك ـ الشخصية ـ وكما تشهد مواقفها أثناء صنعها لأحداث الفصل الأخير من الرواية ، تلبس رداء المعرفة والعلم الذى هو ، حسب ما يظهر فى نهاية الرواية ، هو المخلص الجديد والوحيد للحارة أى الإنسانية . وانطلاقا من هذا يمكننا فهم سر وفاة « الجبلاوى » فى رواية (أولاد حارتنا) ومن هنا كذلك يمكن الوقوف على السبب الحقيقى وراء مصادرة ذلك العمل الأدبى . .

ثانيا : جاء فى مقدمة المقالة مايلى : « حقيقتان يشهد بهما تاريخ الكتب المصادرة : الأولى أنها الكتب التى تخاطب عقل الإنسان رافضة تملق عواطفه ، معتمدة على العلم منهجا للبحث ، باختصار فهى الكتب التى تحترم الإنسان . . « نعم هذا ما جاء فى بداية المقالة ، لكننا ونحن نتوغل رويدا رويدا فى معتركها ـ المقالة ـ وجدنا الحنق والغضب يستبد بالكاتب إلى أن وصل به فى نهاية المطاف إلى الدعوة المباشرة إلى مصادرة المصدر الذى اعتمده نجيب محفوظ أثناء كتابته لراوية (أولاد حارتنا) أو على الأصح فصل « جبل » وفى ما يلى ما جاء فى ثنايا المقالة : . . « فلماذا يتطوع كاتب مصرى ليعيد تدوين كتابة « العهد القديم » ، فى حين أن مواطنة إيرلندية أقامت دعوى أمام محكمة دبلن العليا فى عام ١٩٨٩ وفقا لما أوردته وكالة « رويتر » تطالب فيها بحظره ومنعه من التداول لما فيه من عداء ضد المصريين . .». فهذه الفقرة تجعل القارىء يحار فى أمره . فهل صاحب المقالة مع مصادرة الكتب أم ضدها ؟ ! وهل الكتب المصادرة تحترم الإنسان كما سبق وأشار أم تسىء إليه ؟ ! وفوق هذا فالكاتب يقول وهو فى قمة انفعاله إن تاريخ مصر عظيم ، ولذلك وجب على أبنائها ألا يتعاونوا مع الآخر على الإساءة إليه . . وهو بهذا يبرر ردود فعل المؤسسات الدينية كما سماها ، ودعوتها إلى مصادرة هذا الكتاب أو ذاك ، لأنه إذا اعتبر الكاتب تاريخ المصريين أعظم من أن يمس ويخدش ؛ فإن تلك المؤسسات أثناء مصادرتها للكتب تعد هى الأخرى الدين شيئا عظيما ومقدساً ، ولهذا ينبغى أن يظل بعيدا عن كل تشويه أو إساءة . .

ثالثاً : عاب الكاتب على نجيب محفوظ نقله المباشر من كتب العبرانيين ، وفى هذا الصدد يقول : « والمشكلة أن الكاتب لايبدع أدبا وإنما يعيد كتابة الفكر العبرانى». إلا أن صاحب المقالة سرعان ما نسى هذه الملاحظة حيث نجده فى آخر المقالة يسقط فى فخها ليغيب عنه أنه يناقش كتابا أدبيا لا كتابا تاريخيا ، وذلك ما يشهد عليه التساؤل الرابع والخامس ، وهما تساؤلان وردا ضمن التساؤلات التى ذيلت المقال . . ففى ذينك التساؤلين نجد الكاتب قد بلغ به الاعتزاز بتاريخ مصر القديمة مبلغه ، وعلى القارىء أن يعود إليهما ليقف على النعوت التى تخللتهما . مما يجعلنا نقول مرة أخرى إن كتاب (أولاد حارتنا) ورغم أنه من الكتب المصادرة فإنه لم يحترم الإنسان ، لأن مايثير الغضب ، والغضب الزائد عن الحد كما حدث لكاتب المقالة ، لا يحترم المخاطب مطلقاً . .

رابعاً : جاء فى المقالة ما يلى : « بالإضافة إلى أن الفكر الدينى عن قصة « خلق العالم » لن يخسر كثيرا من قرار المصادرة ، فإذا كانت الأصول موجودة (التوراة والأناجيل والقرآن) فما قيمة النسخة المقلدة » نعم الأصول موجودة فى التوراة والأناجيل والقران ، إلا أننا وجدنا الكاتب يؤكد أكثر من مرة أن نجيب محفوظ « تناسى صفته الأصلية بوصمه مبدعا وأصرّ على أن يكون ناقلا ومرددا لما جاء بالفكر الدينى العرانى »

وكأن الكاتب من حلال هده القولة يطلعنا على أن صاحب رواية (أولاد حارتنا) قد استقى كل أفكاره من كتاب « العهد القديم » ، بالرغم من أنه كان قد سبق وأشار إلى الكتب السماوية ، وأكثر من هذا استشهد بآيات من القرآن الكريم . وبالطبع فهذا راجع إلى رغبة الأستاذ « طلعت رصوان » فى تأكيد إساءة (أولاد حارتنا) إلى المصريين . . وقبل أن أنهى

هـذه الملاحـظة تجدر الإشـارة إلى أن موقف الله من فرعون لم يكن حبا فى سواد عيون العبرانيين كما جاء ضمن الاستشهـادات التى استشهد بهـا الكـاتب من كتاب « العهد القديم » بل كان وكما ورد فى العديد من الآيات القرآنيـة بسبب طغيان وتجبـر وغطرسـة ذلك الحاكم . يقول تعالى فى سورة طه الآية (٢٢) « اذهب إلى فرعون إنه طغى » والآية نفسهـا وردت فى سورة النازعات الآية (١٦) . ويقول الله كذلك فى سـورة الفجر الآيات (٩ ـ ١٠ ـ ١١) « وفرعون ذى الأوتاد الذين طغوا فى البلاد فأكثروا فيها الفساد » . .

خامساً : « لا يقتل العمل الأدبى إلا المباشرة ، والفن لا يسمو إلا بالخلق والإبداع ، لا النقل الحرفى وإعادة تدوين ما سبق تدوينه » ملاحظة مهمة جداً ، وتنطبق تمام الانطباق على رواية (أولاد حارتنا) إذ إن رمـوزها جـاءت قريبـة المنـال . فحتى عـلى مستـوى أسـماء الشخصيـات وخاصـة الـرئيسية منها ، يعرف القارىء العادى من هى الشخصيـة المعنية ، كـما أن الأحداث كانت قريبة القرب كله من الأحداث التى أوردتهـا الكتب السماويـة . عـلى أى فقـد صـدق « طلعت رضوان » عندمـا قال : « يسهـل على أى تلميذ من الإعدادى استحضار المرموز له » . . ومع هذا فإننا قد نجد مبرراً لهذا الضعف الفنى إذا وضعنا (أولاد حارتنا) فى إطارها التاريخى ، إذ إنها رواية جـاءت بعد قـطيعة بـين الكاتب ، والإبـداع عـلى مستوى الرواية . وهى قطيعة دامت سبع سنوات ؛ كما أنها جاءت لتدشن مرحلة الرمزية التى سيبلى فيها نجيب محفوظ البلاء الحسن ، ولهذا فلا ضير أن تأتى الباكورة فجة . . المهم فقد كان من الأولى أن تخضع للمناقشة والنقـد لا المصادرة التى وضعتهـا فى مقام لا تستحقه . .

سادساً : أنـا مع الكـاتب عندمـا تطلع إلى أعمـال إبداعيـة تضاهى : (النهر الهادى) أو (جسر على نهر درينا) أو (المسيح يصلب من جديـد) أو (مائـة عام من العزلـة) ، ولكن لست معـه فى تضييق سـاحـة الانطلاق وقصرها على تاريخ مصر الحافل بالأمجاد ، مادام هذا القطر العزيز واحداً من أقطار أمة مترامية الأطـراف لها تـاريخ عـريق ؛ أضف إلى ذلـك أن الإبداع المصرى يبقى قبل كل شىء إبداعا عربيا ، فلمـاذا إذن هذه الـدعـوة القـطريـة ذات الـدائـرة الضيقة ؟ ! وفوق هذا وذاك فإن مثل تلك الأعمال الإبداعية الرائدة لاتـأتى من غياب اعتـزازنا وحبنـا الصـادق لتاريخنـا وتراثنـا . لأنه وفى الـوقت الذى ينطلق فيه مبدعو دول أخـرى من ثواريـخ ممزوجـة بأساطير وخرافات بدائية ليخلقوا منها أعمالا إبداعية تـطاول الجبال الشم ؟ !! يكيـل عدد من مبـدعينا الضـربات المـوجعة لتـاريخنا وتـراثنا المشـرق الملىء بالمواقف الفريدة حتى أصبح الطعن فى الشخصيات التاريخية والأحداث المشرقة ضمن ذلك التـاريخ ، سلما يرقاه كل طالب للصيت والشهرة ؟ ! . .

سابعاً : أنا كذلك مع الكاتب عندما دعا إلى الإفراج عن رواية (أولاد حارتنا) . لسبب واحـد وهو أن مصـادرتهـا وضعتهـا فى مقام لا تستحقـه ؛ وما يقـال عن هـذه الرواية ينسحب على كل كتاب داع إلى الجدل . إلا أن هذا لا يعنى أن تترك مثل تلك الكتب تصول وتجول دون أن يتصـدى لهـا النقـاد ، إذ فى ذلـك قتـل للموضوعية التى تنتهى عندما تبدأ مسيرة الرفض من أجل الرفض . كما أن فى تصدى النقاد لها دفعـا من شأن ومهمة النقد ، وتنشيطا لحركته . ولنا العبرة فى ما أحدثه صدور كتـاب (الشعر الجـاهلى) من ردود فعل عملية أظهرت إلى حيز الوجود دراسات ومقالات جـادة ، لا زالت تقول فى اعتـزاز « هكذا ينبغى أن نواجه الكتب القابلة للجدل » . .

وبعـد ، حرى بنقـدنا العربى أن يعمل بفحـوى القـولـة القائلة : « خير خطة للدفاع هى الهجوم » لأنه حينما سيصبح يهلل لصدور مثل (أولاد حارتنا) و (آيات شيطانية) وغيرهما

من الإبداعات التى أصبحت للأسف الشديد تثير الحفيظة ولا تثير نخوة الرد والإقناع الذى يحق الحق ، ويزهق الباطل . . وقتها كذلك ستنشط حركة الكتابة ، والترجمة ، وتعلو راية النقد ، وتتعدد الندوات والمحاضرات الجادة ، ويصل فكرنا وإبداعنا إلى عقر دار الآخر . . وهذا ما نرغب فيه جميعا ، أما أن نطلق العنان للتنديد من أجل التنديد ، والمصادرة فى غياب الإقناع والإفحام فإننا بذلك نكون كمن يحجب الجمر بالتبن . .

●

أولاد حارتنا
ومشكلة سوء الفهم

أحمد صبرة
كلية الآداب ــ الإسكندرية

(أولاد حارتنا) رواية معضلة ، ليس بين روايات نجيب محفوظ فقط ، وإنما بين الروايات العربية كلها منذ بداياتها الأولى وحتى الآن . إن المختلفين حول قيمتها الأدبية يقفون على طرفى نقيض . فحيثيات جائزة نوبل تشيد بها ، وتخصها مع ثلاثيته الشهيرة بتنويه خاص . وكاتب كبير مثل يحيى حقى يتمنى لو يبدع مثل هذا العمل الكبير ، وآخرون يرون فيها ذروة الإبداع الأدبى لنجيب محفوظ ، على الرغم من أنه نشرها عام ١٩٥٩ ، وأنه أخرج بعد هذا التاريخ عشرات الروايات . وفى المقابل فإن ناشر أعمال نجيب محفوظ الذى ينوه بمؤلفاته فى آخر صفحة قد أسقطها من أعماله ، ربما لأسباب تتعلق بحظر نشرها ، وبعض الذين كتبوا عنها من النقاد ، وهم قليل ، قد عدوها دون بقية أعماله ، وأنه كتب قبلها وبعدها أفضل من ذلك بكثير ، ثم إن رجال الدين فى مصر قد شنوا عليها ، وعلى الكاتب بالتبعية ، حملة شعواء ، انتهت بحظر نشرها فى مصر فى كتاب ، على الرغم من أن جريدة (الأهرام) نشرتها مسلسلة على صفحاتها فى نهاية الخمسينيات وبإثارة الشكوك حول عقيدة نجيب محفوظ ، وصلت فى بعض الأحيان إلى اتهامه بالمروق عن الإسلام والاستهانة بالأديان الأخرى .

معروف كل هذا ومشهور ، لكن المعضلة تترك ما أحيط بالرواية منذ ولادتها ، وما يحاط بها إلى الآن ، إلى الدوافع التى حدت بنجيب محفوظ إلى كتابتها ، وإلى الشكل الروائى الذى اختاره لها . وليس مألوفاً البحث عن دوافع الكاتب خاصة فى العصر الحديث . إن تفكيك النص الأدبى وتجزئته جائز ومشروع ، والبحث فى مدلولاته الفكرية والاجتماعية والنفسية والسياسية واللغوية قد يجد مسوغاً له عند بعض المدارس النقدية . لكن من النادر أن يطرح تساؤ ل حول النص الأدبى نفسه ، ولماذا أنتج أصلاً ؟ وهى معضلة نجد لها إجابات مبهمة فى بعض مدارس النقد القديم ، التى تحدثت عن شرائط الإبداع وأسبابه حديثاً عاماً لا يخص عملاً دون آخر ، على حين تهمل اتجاهات النقد الحديث مثل هذه النوعية من الأسئلة لتنفذ إلى النص نفسه ، وتجرده من تاريخه وظروفه الخاصة . إن التساؤ ل فى حالة (أولاد حارتنا) له ما يبرره ، فلم تكن أمام محفوظ حادثة يريد أن يشكل لها بناءً روائيا كحالة(اللص والكلاب)، وإنما كانت أمامه قصة الخلق وتاريخ الأديان ، لقد أنشأ محفوظ اعتماداً على نصوص العهد القديم والجديد ، واستناداً على القرآن الكريم وسيرة النبى صلى الله عليه وسلم بناء روائياً موازيا لقصص آدم وموسى وعيسى ومحمد عليهم الصلاة والسلام ، اختار لهم الأسماء الروائية « أدهم » ، « جبل » ، » رفاعة » ، « قاسم » ثم أضاف من عنده فى جزء الرواية الأخير « عرفة » . فلماذا فعل ذلك ؟

إن روائياً متمكناً من أدواته ، مثل محفوظ ، لا يقدم على هذه المغامرة دون إدراك لما يفعل ، ودون أن تكون هناك أسئلة يحاول البحث عن إجابات لها من خلال التأمل فى تاريخ الأديان . إن المعضلة فى (أولاد حارتنا)أن قارئها المسلم أو المسيحى أو اليهودى سيظل دائماً فى أثناء قراءته لها عاقداً مقارنة بين ما قرأه فى قصص الأنبياء وصراعهم مع قوى الشر ، وبين

ما يعرض له محفوظ . فنقاط التماس بين البناء الروائى والأحداث التى تقع داخله لأولاد حارتنا وبين قصص الأنبياء كثيرة ، وقد أتى طلعت رضوان فى مقاله عن الرواية[1] على الكثير منها . وقد ترتب على ذلك أن كثيراً من أحداث الرواية متوقع والنهايات معروفة . لكننا من ، ناحية أخرى ، ندرك فى الرواية مثلاً أننا أمام أدهم وليس آدم ، وقدرى وليس قابيل ، وهمام وليس هابيل ، وإدريس وليس إبليس ، وأن الصراع الذى يدور بين هذه الأطراف هو صراع روائى أبدعه محفوظ ، وخطط له ، صراع متخيل لم يحدث فى الواقع ، وأن ما حدث فى الواقع لم يكن هكذا ، ولم يكن أيضاً بهذه الأسماء .

الموقف إذن ملتبس ومتشابك ، فالرواية حقاً من إبداع محفوظ ، لكن نصيب الآخر ــ التاريخ الدينى منها واضح . وفى ظل هذا الالتباس والتشابك توهم بعض قرائها - ومنهم علماء الأزهر - أن محفوظ يُعرِّض بالأديان ويستهين بالأنبياء ، ويتشكك فى قدرة الله، إلى آخر عريضة الاتهام التى وجهوها له ، على حين أن واقع الرواية ليس فيه مما يدعون ، وأن علاقات الأطراف فيها ، والمنطق الداخلى الذى يربطهم معاً ، له استقلاليته وتفرده عن الأصل المأخوذ عنه ، برغم أن الرواية - كما قلت سابقاً - تسير فى خط مواز لقصص الأنبياء ، وأن أوجه المشابهة والتماثل بين أبطال الخطين واضحة تماماً . إن اتجاهات الصراع داخل الرواية تسير فى خط بعيد عن هذه الاتهامات ، ولو أراد محفوظ ما ظنه علماء الأزهر فيه لاختار شكلاً روائياً مختلفاً ، أسلوب الرمز مثلاً ، وقد لجأ إلى هذا الأسلوب فى بعض قصصه التى كتبها فى فترة الستينيات .

شخصيات الرواية ــ إذن ــ ليست هى شخصيات الأنبياء ولا المعاصرين لهم كما هم فى الواقع التاريخى ، وإنما هى شخصيات روائية مرتكزة على التاريخ الدينى للأنبياء وتصور الناس عنهم ، فأدهم ليس آدم وإن حمل شيئاً من ملامحه ، وقاسم ليس هو النبى محمد صلى الله عليه وسلم . إنها شخصيات لها حياتها الداخلية الخاصة بها ، وقوانينها النابعة من طبيعة الأحداث التى تواجهها ، وهى فى الوقت نفسه مشدودة إلى الأصل الذى أخذت منه ، ولذلك فإن بعض سماتها يمكن ردها إلى الواقع التاريخى وبعضها الآخر إلى الواقع الروائى .

أدهم مثلاً ضعيف مستكن فى مواجهة الجبلاوى : « وقال أدهم لأمه قبيل ذهابه إلى إدارة الوقف : باركينى يا أمى ، فما هذا العمل الذى عهد به إلى إلا امتحان شديد لى ولك ، فقالت الأم بضراعة : ليكن التوفيق ظلك يا بنى ، أنت ولد طيب والعقبى للطيبين » (ص ١٧) ، « وسأله أبوه يوماً : كيف تجد العمل يا أدهم ؟ فقال أدهم بخشوع : ما دمت قد عهدت به إلى فهو أعظم ما فى حياتى» (ص١٧)، « قال لأميمة عندما كانت تلح عليه فى الاطلاع على شروط الجبلاوى العشرة « لا أود ما لا يود أبى » (ص ٤٢) ، بعد أن طرد من البيت قال لأميمة « الحسرة تقتلنى ، ولولاك لتوهمت ما بى كابوساً ، هل يجفونى قلبه إلى الأبد ؟ لن أتطاول عليه كإدريس ، هيهات . لست كإدريس فى شىء فهل ألقى نفس المعاملة » (ص ٥٣) .

إنها السمات نفسها التى يخرج بها المرء لدى قراءته قصة آدم عليه السلام ، لكن المتصدى للفعل فى (أولاد حارتنا) هو أدهم وليس آدم ، الواقف على خشبة المسرح ليس هو البطل بعينه وإنما شبيهه ، والصراع الذى دخل فيه هذا الشبيه ليس هو صراع البطل الأصلى وإن كان يماثله ، ثم إن قوانين إدارة هذا الصراع فى يد محفوظ ، وليس الأمر كذلك فى حالة الأصل . وإذن يستطيع محفوظ استناداً إلى تحكمه فى إدارة الصراع الدرامى للموقف المماثل أن يوجه هذا الصراع حسب ما يريد ، ويختار من الأحداث الأصلية التى يريد مماثلتها ما يوافق تصوره الفكرى ، وما يجيب به عن الأسئلة التى كانت فى ذهنه وقت أن اختار هذا الشكل الروائى المفضل . فى إطار هذا تظل للنص الأصلى خصوبته الفكرية وقابليته للتفسير والتأويل ، وإنى أتخيل هنا روائياً أوروبياً يكتب رواية على نسق (أولاد حارتنا) . ماذا يمكن أن يفعل ؟

لجأ محفوظ إلى حيل روائية ليبنى نصه الروائى الموازى للنص الأصلى ، أو ما تسميه مترجمة (أولاد حارتنا) إلى الألمانية ألعاب مراوغة Verwirr Spiel[2] : مكان الرواية هو إحدى حارات القاهرة المجاورة للمقطم كما حدده المؤلف فى الافتتاحية ، أما الزمان فراد أن يجعله مطلقاً حين حاول قطع صلة الحارة بما حولها ، فلا ترى هذه الصلات إلا قليلاً ، فى

الخروج المتباعد لبعض أفراد الحارة إلى الحارات الأخرى ، وفى الإشارة إلى أن أهل الحارات الأخرى يحسدون هذه الحارة على ما بها من جاه ونعيم وسطوة ، وحين جعل نظام العلاقات والحكم داخل الحارة ينشأ تلقائياً من نفسه تبعاً لعوامل التطور الداخلى لهذه العلاقات ، فلا أثر لنظام الحكم الذى تتبعه هذه الحارة ، ولا ممثل للحاكم بها ، ولا شرطة . بيد أن إشارات متناثرة داخل الرواية ترجح أن زمنها لا يتجاوز مئتى عام على الأكثر ، إشارات إلى المحكمة (ص ١٢٢) ، وإلى الحنفية العمومية (ص ١٥٤) ، وإلى المحامى الشرعى (ص ٣٦٥) ، وإلى نادى التربية البدنية (ص ٣٦٦) . هذه الإشارات تمثل أنظمة اجتماعية تنتمى إلى العصر الحديث ، وبحسب هذا الترجيح ، فإن عرفة كان موجوداً فى منتصف القرن العشرين ، لأن الراوى يقول فى الافتتاحية إنه عاصر جزءاً من الأحداث التى كانت أيام عرفة ، ويكون قاسم أواخر القرن التاسع عشر ، ورفاعة أوائله ، أما جبل فتكون قصته قد حدثت فى النصف الأول من القرن الثامن عشر ، وأدهم قبل ذلك ، لكن الإشارة إلى المحكمة والحنفية العمومية وقعت أيام جبل ، فهل عرفت مصر المحاكم والحنفيات العمومية فى النصف الأول من القرن الثامن عشر ؟

اختصر محفوظ - إذن - الكون كله ليجعله حارة ، والزمان كله ليجعله مئتى عام . ثم جعل الجبلاوى صاحب البيت الكبير ، وأول من سكن الخلاء ، واستطاع أن يسيطر على البقاع المحيطة ببيته بنبوته وجبروته ، واستطاع أن ينشىء وقفاً ، أداره بنفسه أول الأمر ، ثم ترك أمر إدارته لأدهم بعد اعتزاله ، وحول الوقف وحق إدراته ، وكيفية الانتفاع به ، ومن هم المستفيدون منه، تدور أحداث الرواية . فى اطار هذه الحيل الروائية يكون مقبولاً أن يتزوج الجبلاوى، وأن تكون له أكثر من زوجة ذات مستويات اجتماعية مختلفة ، ويكون آدم من أم سوداء وإدريس من أم بيضاء ، فيمهد بذلك للصراع المتوقع بينهما . ولأن أدهم بعد أن طرد من البيت الكبير فى حاجة إلى العمل كى يعول أسرته ، فإنه يصنع عربة يبيع عليها البطاطا والخيار للحارات الأخرى . من الحيل الروائية أيضاً ألا يسكن أدهم فى إحدى الحارات المحيطة بالبيت الكبير فيجعله محفوظ قريباً من البيت الكبير فى مسكن بناه بنفسه ، قريباً فى الوقت نفسه من سكن أخيه إدريس الذى طرد من البيت لعصيانه أبيه . يعيش إدريس بسطوته وقوته على أهالى الحارات الأخرى ، فيسرق منهم طعامهم ، ويقلب لهم عرباتهم ، ويسكر مجاناً فى حاراتهم .

فى قصص جبل ورفاعة وقاسم وعرفة يتوالى هيكل ثابت يدور بين أطرافه صراع عنيف ، يتكون هذا الهيكل من ناظر الوقف الذى له « فتوات » يحمونه ، وهم يعيشون فى رغد من العيش تحت ادعاءات حقوق الناظر التاريخية فى هذا الوقف وملكيته الخالصة له ، ثم استخدامه القوة للبطش بمن تسول له نفسه التطاول عليه ، ومنازعته فيما يغتصبون . وعلى الطرف الآخر أهل الحارة الذين لم يرتفع مستوى معيشتهم عن مستوى معيشة الحيوانات من حولهم ، القذارة محيطة بهم من كل جانب ، القطط الشاردة التى تعبث بأكوام الزبالة المنتشرة فى كل مكان ، وكذلك الكلاب والفئران والقمل :

« كان البيت الكبير قد أغلق أبوابه على صاحبه ، وخدمه المقربين ، ومات أبناء الجبلاوى مبكرين ، فلم يبق من سلالة الذين أقاموا وماتوا فى البيت الكبير إلا الأفندى ناظر الوقف فى ذلك الوقت ، أما أهل الحارة عامة فمنهم البائع الجوال ، ومنهم صاحب الدكان أو القهوة ، وكثيرون يتسولون ، وثمة تجارة مشتركة يعمل فيها كل قادر هى تجارة المخدرات ، وبخاصة الحشيش والأفيون والمدافع ، وكان طابع حارتنا كحالها اليوم . الزحام والضجيج . الأطفال الحفاة أشباه العرايا ، يلعبون فى كل ركن ، ويملأون الجو بصراخهم ، والأرض بقاذوراتهم ، وتكتظ مداخل البيوت بالنساء ، هذه تخرط الملوخية ، وتلك تقشر البصل ، وثالثة توقد النار ، يتبادلن الأحاديث والنكات ، وعند الضرورة الشتائم والسباب ، والغناء والبكاء لا ينقطعان ، ودقة الزار تستأثر باهتمام خاص ، وعربات اليد فى نشاط متواصل ، ومعارك باللسان أو بالأيدى تنشب هنا وهناك ، وقطط تموء ، وكلاب تهر ، وليس بالنادر أن يتجمع قوم لقتل ثعبان أو عقرب ، أما الذباب فلا يضاهيه فى الكثرة إلا القمل ، فهو يشارك الآكلين فى

الأطباق والشاربين فى الأكواز ، يلهو فى الأعين ، ويغنى فى الأفواه كأنه صديق الجميع » (ص ١١٦) .

هذه الصورة نجدها تتكرر بتفاصيلها عند كل حكاية ، وفى لحظة زمنية معينة ، حين يشتد الظلم بالناس ، يكلف الجبلاوى أحد أبناء الحارة الطيبين ، ليخلص الحارة من ظلم الفتوات والناظر ، وليعيد الوقف إلى أصحابه موزعاً إياه بالعدل . فى حالة جبل ، فإن الجبلاوى طلب من جبل استخلاص حق أهله فى الوقف :

« أنت يا جبل ممن يركن إليهم ، وآى ذلك أنك هجرت النعيم غضباً لأسرتك المظلومة ، وما أسرتك إلا أسرتى ، وهم لهم فى وقفى حق يجب أن يأخذوه ، ولهم كرامة يجب أن تصان ، وحياة يجب أن تكون جميلة ، فسألته فى فورة حماس أضاءت الظلام : وكيف السبيل إلى ذلك ؟ فقال : بالقوة تهزمون البغى ، وتأخذون الحق ، وتحيون الحياة الطيبة ، فهتفت من أعماق قلبى : سنكون أقوياء ، فقال : وسيكون النصر حليفك » (ص ١٧٨) .

وفى حالة رفاعة فإنه طلب منه أن يعمل لأنه :

« ما أقبح أن يطالب شاب جده العجوز بالعمل ، والابن الحبيب من يعمل ، فسألته : وما حيلتى حيال أولئك الفتوات أنا الضعيف ؟ فأجاب : الضعيف هو الغبى الذى لا يعرف سر قوته وأنا لا أحب الأغبياء » (ص ٢٤٨) .

وقد فسر رفاعة ذلك بأنه القدرة على تخليص الناس من عفاريتها ، أطماعها الدنيوية ، لتبلغ الحياة الصافية الفناء بدون الوقف . وفى حالة قاسم فقد أبلغه الجبلاوى عن طريق خادمه قنديل « أن جميع أولاد الحارة أحفاده على السواء ، وأن الوقف ميراثهم على قدم المساواة ، وأن الفتونة شر يجب أن يذهب ، وأن الحارة يجب أن تصير امتداداً للبيت الكبير » (ص ٣٥٣) . أما عرفة فلم يكلفه أحد ، ولم يطلب منه الجبلاوى شيئا ، لقد فعل ما فعل مدفوعاً بعوامل انتقامية من الفتوات والحارة والناظر ، وتطورات الصراع الروائى داخل الجزء الخاص به تسير فى خط مخالف لما كان عليه الصراع فى أجزاء جبل ورفاعة وقاسم برغم أن أرضية الصراع واحدة .

ينسجم مع هذا ما نقرأه عن أبوة عبده وعم شافعى لرفاعة ، أو أن رفاعة لا يميل إلى مجالس الحشيش وإن زاد على نفسين لهث ونام . هذا الوصف ليس تعريضاً بالمسيح عليه السلام ، وإنما مقتضيات السرد الروائى ، وطبيعة العلاقات بين أطراف الحارة تحتمان ذلك. وليس تشكيكا فى رفع الله سبحانه وتعالى للمسيح عليه السلام أن يجعله يقتل فى نهاية الجزء الخاص به ، فقد تحايل على ذلك بأن جعل الجبلاوى يدفنه فى بيته بعد أن أُخذت جثته من مدفنها .

رسم محفوظ الشخصيات الرئيسية فى الرواية مستلهماً شخصيات الأنبياء كما نقرأ عنها ، فأدهم ذو ملامح باهتة ، لكنه ضعيف ، مستكن ، لا يملك طموحاً ولا يحب العمل ، طموحه تحدد فى رغبته العودة إلى الحديقة التى طرد منها . وجبل قوى جبار عنيد ، وفى الوقت نفسه رحيم عادل عطوف على من ربته ، ورفاعة رقيق ضعيف محب للناس ، مهتم بإخراج العفاريت من أجساد أهل الحارة ، وقاسم جرىء مقدام عنيد ، حالم بالفتونة ، حكيم ، محب للنظافة .

هذه السمات الأساسية فى شخصيات محفوظ هى أيضاً السمات التى يخرج بها كل قارىء للعهد القديم والجديد والقرآن الكريم عن الأنبياء آدم وموسى وعيسى ومحمد عليهم الصلاة والسلام . لكن تشابه السمات لا يعنى التطابق أو التوحد ، فتظل لكل شخصية استقلاليتها ومجال حركتها ، وطبيعة العلاقات والصراعات التى دخلت فيها . وإذا كانت قضية العبودية لله وحده هى شاغل الأنبياء الرئيسى ، فإن حقوق أهل الحارة فى الوقف هى شاغل أبطال محفوظ ، شاغل الأنبياء الوحدانية أما أبطال محفوظ فإن شاغلهم هو العدل .

عرفة يمثل العلم الذى أُسىء استخدامه ، واستغله الحكام لحمايتهم وتحقيق مآربهم ، العلم الذى ضل عن طريقه ،

فتسبب دون أن يقصد فى تعاسة الناس من حوله ، وفى زيادة بطش الحكام وطغيانهم ، وتسبب فى التشكيك فى قدرة الله ، وفى وجوده جل شأنه .

ولأن موقف محفوظ انتقائى ، فقد أخذ من الأنبياء بعض سماتهم ، وأخذ من العلم أيضاً الصفات التى تخدم هيكل الرواية وأغراضها ، أما الجبلاوى فهو الشخصية المعضلة فى الرواية كلها . لقد حاول محفوظ أن يستلهم صفات الله سبحانه وتعالى ، فجعله مهيباً ، « وهم من إجلاله لا يكادون ينظرون نحوه إلا خلسة » (ص ١١) ، وهو يبدو بطوله وعرضه خلقاً فوق الآدميين كأنما من كوكب هبط (ص ١١) جبار « وما يقلقهم إلا أنه جبار فى البيت كما هو جبار فى الخلاء ، وأنهم حياله لا شىء » (ص ١١) لا يقبل المناقشة ولا يعود عن أمر قرره ، وهذا يبدو من خلال حواره مع إدريس ، ومن خلال رفض عودة إدريس إلى البيت مرة أخرى ، ومن خلال حواره مع همام ، وهو فى الوقت نفسه رحيم ، يقول أدهم : « لا شىء يعدل شدة أبى إلا رحمته » (ص ٢٦) ، لكن الشخصية بها ثغرات سنعود إليها بعد قليل .

إن ما نلح عليه هنا هو أن التمثيل وليس الرمز هو المفتاح لنهم (أولاد حارتنا). فشخصيات الرواية ليست رموزاً ، وإنما حالات تمثيلية ، فالرمز[٣] من شروطه أن يكون ذا طاقة إيحائية كبيرة يضج خصوبة وحياة يحتاج إلى أن نتعمقه ونتأنى فيه ونتأمله ، ثم إنه ثرى فى مضمونه ، متعدد المفاهيم ، مختلف التأويل ، فالنور مثلاً قد يرمز إلى الطهارة أو القداسة أو الفضيلة أو الأمل أو إلى ما شئت من التأويلات ، والظلام كذلك قد يرمز إلى الرذيلة أو الغباء أو القبح أو الاستبداد أو غير ذلك[٤] . أما التمثيل فهو محدود ، واضح ، على الرغم من أن عبد القاهر يقول إن المرء يحتاج فى تحصيله إلى ضرب من التأويل ، والصرف عن الظاهر ، فهو عملية عقلية ، مثل قول الشاعر :

أوردتهم وصدورُ العيشِ مُسْنفَةٌ .
والصبحُ بالكوكب الدرى منحورُ

فقد أشار إلى الفجر إشارة بعيدة طريفة بغير لفظه[٥] .

حالة (أولاد حارتنا) واضحة ، فليس هناك غموض ولا لبس ، وتتبع المماثلة بين النص الدينى والنص الأدبى عملية عقلية غير معقدة ، وبرغم ذلك تظل للنص الأدبى ملامحه الخاصة وطريقته المختلفة فى البوح بأسراره .

المتأمل للرواية يلحظ بدءاً من جبل بناء ثابتاً ، يتكرر عبر الأبطال الأربعة جبل ــ رفاعة ــ قاسم ــ عرفة . يتكون هذا البناء من الناظر وفتوة الحارة ثم فتوات الأحياء فى مواجهة أهل الحارة بأوضاعهم الاجتماعية التى سبق الحديث عنها . لا يكاد القارىء يميز الملامح الخاصة والشخصية المتفردة للناظر أو للفتوات فى أى من الأجزاء الأربعة ، كلهم يحملون القسمات ، وكلهم لهم السلوك نفسه ، وردود الأفعال نفسها تجاه ما يقع فى الحارة . عندما طالب جبل بحقوق آل حمدان فى الوقف صاح فيه الناظر « اخرس يا محتال ، يا حشاش ، يا حارة حشاشين ، يا أولاد الكلب ، اخرج من بيتى أو إن عدت إلى هذيانك قضيت على نفسك وعلى أهلك بالذبح كالنعاج » (ص ١٨٦) . وعندما علم الناظر بما يفعله رفاعة فى الحارة قال: « لعله مجنون ، كما كان جبل دجالاً ، ولكن هذه الحارة القذرة تحب المجانين والدجالين ، ماذا يريد آل جبل بعد ما نهبوا الوقف بلا حق » (ص ٢٧٤) . وعندما تحدث قاسم مع الناظر عن شروط الواقف الذى هو جد الجميع :

« هب الناظر واقفاً فى غضب وهوى بشعر منشته على وجه قاسم بأقصى قوته وصاح ــ جدنا ــ ليس فيكم من يعرف أباه ، ولكنكم تقولون بكل وقاحة جدنا ، يا لصوص ، يا جرابيع ، يا سفلة ، إنما تتمادى فى وقاحتك استناداً إلى حماية هذا البيت لك ولزوجتك ، ولكن كلب البيت يفقد حمايته إذا عض يد المحسنين إليه » (ص ٣٧٩) .

فى مواجهة هذا يقف أبطال الرواية ، يصارعون هذا النظام ، ويحاولون خلخلته ، وتقويضه ، كى يقيموا بدلاً منه نظاماً آخر يقوم على العدل والمساواة بين كل الناس . إن هذه هى القضية الرئيسية (فى أولاد حارتنا) : قضية العدل بين الناس ، وكيفية تحقيقه : أن يأخذ كل إنسان حقه ، وأن ينعم

بالسعادة . يتحقق كل ذلك عن طريق فرد ذى مواصفات خاصة ، إن محفوظ يبرز فى (أولاد حارتنا) دور هذا الفرد فى صنع تاريخ أمته وفى رفع الظلم عنهم وتحقيق السعادة لهم ، فلن يثور الناس على الظلم الواقع عليهم إلا إذا وجدوا فرداً تتجمع فيه صفات الزعيم القائد المحقق لآمالهم وطموحهم فى الحياة السعيدة . لا شك أن الفترة التى كتب فيها محفوظ (أولاد حارتنا) تساعد على تأكيد هذه الفرضية فيها ، فقد كتبها محفوظ فى أثناء المد الثورى لثورة يوليو ، وبعد نجاح عبد الناصر بعد تأميم قناة السويس ، وبروز نجمه ، والآمال التى عقدت عليه لتغيير الوضع المتردى للجماهير العربية . يبدو أن مثال عبد الناصر كان فى ذهن نجيب محفوظ فى أثناء التخطيط لـ (أولاد حارتنا) ، وفى أثناء كتابتها .

ولكن ماذا عن الرواية نفسها بعيداً عن كل إيحاءاتها ، وما تثيره من مشكلات ؟ لقد كان أداء محفوظ اللغوى عالياً . فرغم الطول المفرط للرواية ، فإن الأسلوب ظل يحمل التوتر نفسه والتوهج منذ البداية حتى النهاية ، وإننى أظن أن أشد مناطق القوة فى الرواية هو لغتها ، وهى فى حاجة إلى بحث مستقل . على حين يبدو البناء الدرامى متفاوتاً بين قصصها الخمس ، فعلى حين تبدو قصة جبل متماسكة ومنطقية ، فإن قصة أدهم تبدو مهلهلة ، وقصة رفاعة غير منطقية ، وقصة عرفة مليئة بالألغاز . أما قصة قاسم ، فإنها تسير فى الخط نفسه الذى سارت عليه قصة جبل مع بعض التفاصيل الإضافية نظراً لاختلاف طبيعة المهمة بين قاسم وجبل ، فقد طلب من جبل أن يستخلص حق أهله فقط فى الوقف ، أما قاسم فقد طلب منه استخلاص حق الحارة كلها فى الوقف ، لكن أحداث القصتين متشابهة إلى حد كبير .

هلهلة قصة أدهم ، وعدم منطقية قصة رفاعة نتجتا عن ثغرات روائية كثيرة ، ربما كان أهمها شخصية الجبلاوى الذى يبدو نقطة الضعف الرئيسية فى الرواية كلها . فالخلاف بين الجبلاوى وإدريس خلاف كبير ، لكنه ليس خطيراً ، وباب التوبة والاعتراف بالخطأ دائماً غير موصد ، خاصة إذا كان بين أب وابنه ، ثم لماذا يكون عمل أدهم فى إدارة الوقف أخطر نشاط إنسانى يزاول فى تلك البقعة الصحراوية ما بين المقطم شرقاً والقاهرة القديمة غرباً ، وقد كان أخوة أدهم يكرهون إدارة الوقف ، وليس أحد منهم راضياً عنها ، ثم إن إدارة الوقف كانت تخص الجبلاوى قبل ذلك ، فهو عمل لم يستحدث وإنما انتقل من الجبلاوى إلى أدهم ، ثم ما هذا البيت الذى انقطعت كل صلاته بالعالم ، فلا يرى داخل إليه ، أو غريب خارج منه . أين هى العلاقات الإنسانية الاجتماعية التى يفترض أن نحس بوجودها داخل الرواية ، وكيف يكون البيت منفرداً معزولاً قائماً بنفسه غير معتمد على غيره .

والجبلاوى لم ير فى مشهد إنسانى مع أهل بيته ، فهو إما معتكف فى حجرته ، أو ملق أوامر لبعض من حوله . ولماذا يثور إدريس كل هذه الثورة العارمة بعد طرده من البيت ، ألا يمكن أن يبدأ من جديد فى بيت آخر مستقل . ومسألة الشروط العشرة التى لا يريد الجبلاوى إذاعتها على الناس حولها علامة استفهام كبرى ، فما القيمة الروائية لهذه الشروط العشرة ، وأى دور تؤديه ؟ ثم لماذا يحيطها محفوظ بكل هذا الغموض ، وموقف أدهم من احتقار العمل ليس له تبرير . يقول أدهم « العمل من أجل القوت لعنة اللعنات » إن الجبلاوى لم يحقق ما حققه إلا بالعمل ، فالعمل هو الذى بنى البيت وهو الذى أنشأ الحديقة ، وهو الذى جعل لأسرة الجبلاوى هذه المكانة . وعلى حين تحثه أميمة على العمل حتى يصل إلى ما وصل إليه الجبلاوى ، فإنه يرفض ذلك متطلعاً إلى العودة مرة أخرى إلى البيت وإلى الحديقة ، ثم كيف تلد أميمة قدرى وهمام على مقربة من البيت الكبير ، ولا يعرف أهل البيت ذلك ، أو ربما يعرفون لكن لا يهتمون ، فالأخوان كبرا دون أن يدخلا هذا البيت ، ودون أن يريا جدهما ، ودون أن يعرفا عنه أى شىء ، أو يعرف هو عنهما شيئاً .

إننا نجد ظل الجبلاوى فى القصة منذ بدايتها حتى نهايتها ، فهو يظل حياً فى قصة جبل ورفاعة وقاسم إلى أن يتسبب عرفة فى موته ، فكيف يتسنى لرجل أن يمتد به العمر فوق كل تصور ، ثم إن الرجل منقطع الصلة بالعالم الخارجى تماماً ، ليس هو فقط ، بل أيضاً من يعملون معه داخل المنزل ، ثم إن العلاقة بين الجبلاوى « صاحب الوقف » ، وناظر الوقف المشرف عليه علاقة عجيبة فكيف لا يلتقيان ، وكيف لا يحدث بينهما حساب

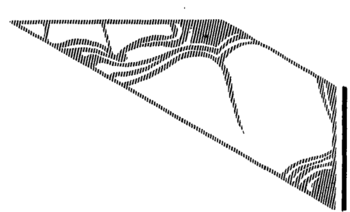
مما يحدث بين صاحب عمل وأجراء عنده ، وكيف لا يختار صاحب الوقف من يثق فيهم فلا يغشونه ولا يسرقونه ، وهو ما يزال حياً .

أما موضوع العفاريت الذى بنيت عليه قصة رفاعة ، فلا يستطيع قارىء حديث أن يتقبله . إننا نستطيع فهمها على مستوى التمثيل أو الرمز ، أما فى إطارها الروائى فهى غير مقبولة . إن أسباب الشر والطمع فى الإنسان ليست نتيجة عفاريت تركبه ، وإنما أسبابه غائرة فى النفس البشرية موصولة بظروفه الاجتماعية والاقتصادية، وعدم تقبل القارىء لمسألة العفاريت يهدم الأساس الذى بنيت عليه قصة رفاعة كلها .

هذه أمثلة من الثغرات الروائية فى (أولاد حارتنا) ، وهى ثغرات أفقدت الرواية تماسكها الداخلى ، وجعلتها تحتل مكانة أقل من أعمال محفوظ التى كتبها فى فترة الستينيات . فعلى الرغم من إشادة جائزة نوبل ، واعتزاز محفوظ بها ، فإن مكانها ليس الأول بين أعماله ، وربما لا تحتل مكانة متقدمة ، لكنها مع ذلك تعد مثالاً جيداً لسوء الفهم الذى تترتب عليه نتائج خطيرة .

الهوامش

١ ــ فصول : المجلد الحادى عشر/العدد الأول/ربيع ١٩٩٢ . عن الأدب والحرية .
٢ ــ انظر : **Die Kinder unseres Viertels :** Nagib Machfus Von Doris Kilias Unionsve lag Zürich 1990 .
٣ ــ الرمز والرمزية فى الأدب العربى : د . محمد فتوح أحمد .
٤ ــ من زاوية فلسفية : د . زكى نجيب محمود .
٥ ــ علم البيان : د . بدوى طبانة .



إصدارات عربية حـــــديثة

ــ شَغَلَتْ وقائع ندوةِ « المعجم العربى التـاريخى : قضايـاه ووسـائـل إنجـازه » العـــددين الخامس والســـادس من مجلة **المعجميـــة** التى تصـدر عن جمعيـة المعجمية العربية بتونس . وقد مرَّ ــ فيها يقــول محمــد رشــاد الحمــزاوى رئيس الجمعية ــ أربعة عشر قرناً على الثقـافة العربية الإسلامية دون أن يكون لها معجم تــاريخى يؤرخ لكـــلامهـــا ، وبيــانها وأسلوبها ، وبالأحرى لخطابها بأنـواعه .

ولما كان المعجم التاريخى العربى مسئولية علمية وثقافية وحضارية آن الأوان للعناية بها تنظيراً وتطبيقـاً ، فقد انعقـدت هذه الندوة بتونس سنة ١٩٨٩ لتعنى بإنجاز تلك الحلقة المفقودة فى ثقافتنا . أسهم فى هـذه النـدوة البـاحثـون : محمـد رشـاد الحمــزاوى ، ودانيـال ر يج ، وأحمـد العايد ، وفـرحات الـدريسى ، ومنجية منسية ، وعلى توفيق الحمد ، وعلى حلمى مـوسى ، وعبد المنعم عبد الله محمـد ، وإبـراهيم السـامــرائى ، وعبـد العــلى الودغيرى ، وفيديركو كورنيطى ، ومحمد العروسى ، وأحمد محمد قدُّور ، وإبراهيم بن مـراد ، وحلمى خليـل ، والـــطيب البكوش ، وشوقى ضيف ، وهادى نهر ، ومحمد سويسى ، وعبد القادر المهيرى ، وعبد الستار جعبر ، ومحمد القاضى .

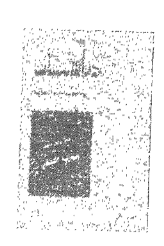
دارت الندوة حول محاور ثلاثة هى : أصـول المعجم العربى التـاريخى ، ومواد المعجم العربى التاريخى ، والإشكـاليات المنهجيـة فى وضع المعجم . وقـد نـالت قضيــة المصـطلح وقضيــة الفصــاحــة والعـاميات اهتمـامـاً بـارزاً فى كثير من الـدراسات التى قـدمت فى هـذه النـدوة الثرية . كما أضاءت الدراساتُ الوصفيةُ والمقارنة للمعـاجم العربيـة القديمـة مثل لسـان العـرب وتــاج العـروس ومختــار الصحـاح وغيرهـا بعـداً مهـماً من أبعـاد القضيـة المثارة، فحـددت تاريـخ الكلمـة العـربية وتـطورهـا فى الـدرس اللغـوى ورصدت التقنيات المستخدمة فى إحصاء الجذور اللغوية والعلاقات بين الحـروف التى تتـركب منها تلك الجـذور . وكـان « الحــاسـوب » من أبــرز الأدوات التى ساعدت الباحثين فى الوصول إلى نتـائج قيمة . ويعد الجهد المتكامل الذى بـذله

فريق من علماء اللغة والرياضيات والتاريخ والفلسفة والاجتماع فى مناقشة قضايا المعجم العربى التاريخى ومشكلاته احتفالا حضارياً رائعاً بالثقافة العربية عبر العصور،وتأصيلاً لمفهومها ووظيفتها فى آن .

ـ ويُكرس العددُ الأخيرُ من مجلة دراسات التى تصدر فى المغرب نفسه لدراسة « جمالية التلقى » . وهو موضوع جد خطير وغير مطروق بعد بما يكفى . شارك فى العدد بالترجمة والتنظير والتطبيق الباحثون : محمد برادة ، محمد العمرى ، وعبد العزيز طليمات ، ومحمد مفتاح ، وحميد الحمدانى ، ومحمد أنقار ، ومحمد مشبال وآخرون .

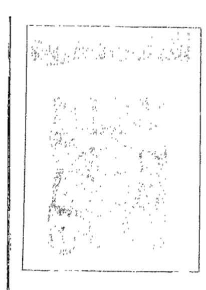
يكتب محمد مفتاح عن دور المعرفة الخلفية فى الإبداع والتحليل . ويكتب حميد لحمدانى عن مستويات التلقى فى القصة القصيرة . وعن الصورة الروائية والمتلقى يكتب محمد أنقار . أما التلقى فى التراث البلاغى العربى فيتناوله محمد مشبال من خلال دراسة عن الأثر الجمالى فى النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجانى . ويضم العدد ـ إضافة إلى ذلك ـ شهادات وتأملات لمجموعة من المبدعين والكتاب هم : هاديا سعيد ، وسلوى بكر ، وعطيات الأبنودى ، ورويدا الجراح .

ويمكن حصر مصادر نظرية التلقِّى كما جاء ضمن التقديم لهذا العدد فى : التأويلية ، والظاهراتية ، والأرسطية والكانطية والتحليل النفسى ، والذاتية المثالية التى قال بها « باركلى » ، والمنهج التجريبى ، والفكر الماركسى فى بعض مناحيه . وتدل وفرة المصادر وتنوعها على مدى التباين والتفاوت والتعدد فى حقول هذه النظرية بحيث لا يتمثَّل الجامع المشترك لروادها فى شىء سوى الاهتمام بالنص الأدبىِّ من جانب ، وبقارئه من جانب آخر فيما يقول « الرود إيش » .



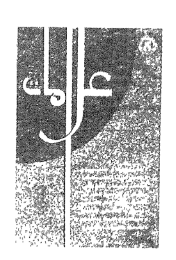
ـ وتتجاوبُ مع صدى (دراسات) فى عددها الأخير دراسة مهمة بمجلة آفاق التى تصدر عن اتحاد كتاب المغرب . وأعنى بها دراسة عبد اللطيف البازى (صورة المتلقى فى القصيدة المغربية الحديثة) . وإضافة إلى هذه الدراسة تحتوى مجلة (آفاق) (فبراير ١٩٩٢) دراسات فى الشعر والقصة للمهدى أخريف ، ومحمد الزاهيرى ، والمصطفى اجماهرى . كما يحتوى هذا العدد ملفاً متميزا عن : عبد الكريم غلاب/سيرة الكتابة الروائية والقصصية . ويتوزع الإبداع،فيما بعد ذلك ، قصائد : محمد الميمونى ، وإدريس الملياني ، والزهرة المنصورى ، وصلاح بو سريف ، وحسن نجمى ، وأحمد جاريد ،وقصص : محمد زفزاف ، ومحمد الهرادى ، وإدريس الخورى ، ومحمد بهجاجى ، وعبد المجيد الهواس . وبالعدد مجموعة من القراءات الأخرى ، و(ذاكرة) : الباب الذى يتناول « أفوقاى » كاتباً ، وهو أحمد بن القاسم الحجرى الأندلسى مؤلف كتاب (ناصر الدين على القوم الكافرين) . و« أفوقاى » موريسكى تعلم العربية سرّاً فى بلد حوربت فيه العربية وكل تصرف يفهم منه أنه عربى . والنص المطروح لأفوقاى مزيج من عربية وعامية ومن صيغ مترجمة . ويرى محمد الهرادى أن أفوقاى كاتب مجايل لاهتماماتنا ، أنتج نصوصاً





سرديَّة قابلة لتشكيل « ذاكرة » مستقبل الكتابة عندنا .

ــ ويتنوع محور الدراسات والمقالات فى مجلة **الثقافة المغربية** حيث نقرأ لمحمد سبيلا عن « الأيديولوجيا والاعتقاد»، ونقرأ لمحمد نوْر الدين أفاية عن « العقل النقدى وانفتاح المتخيل»، ونقرأ لمحمد علوط عن « الأدب والسياق»، ونقرأ لعبد الله بن عتو عن « مظاهر الوحدة فى بعض الكتابات المغاربية » . وفى باب بعنوان (من ذاكرة الثقافة المغربية) نقرأ نصّا من نصوص الأربعينيات للشيخ محمد بن محمد بن الحاج السلمى عن التجديد بوصفه سُنة الطبيعة والعقل معاً حيث يقول « . . وكل شىء يحيط بنا نحن مفتقرون فيه ولا مرية إلى القلب والإبدال والإصلاح والتغيير . ولا غرابة فى ذلك إذ كل شىء فى الإنسان نحن مؤمنون بتطوره وخصوصاً نفسيته الأخلاقية ، فقد ذكر أرسطو طاليس فى كتابه الأخلاق والمقولات أن الإنسان يكون شريراً فينتقل تدريجياً بالتدريب وتكرار المواعظ والأخذ بالسياسة إلى الخير ، قال والإنسان مطبوع على الفضيلة وشرف النفس وكمال الأخلاق وليس كل ما فيه من عوج إلا أثر للتربية ، نشأ عنها وتكون من فسادها».



ــ واحتوى الكتاب النقدى الدورى **علامات** الصادر عن النادى الأدبى الثقافى بجدة (الجزء الثالث ــ المجلد الأول) ثمانى دراسات للباحثين : حمادى صمود ، ومحمد عبد المطلب ، ومحمد سليمان القويفلى ، ومحمد بن مريسى الحارثى ، وسعيد مصلح السريحى ، وعبد رب النبى اصطيف ، وعبد الفتاح أبو مدين ، وسعد مصلوح . يقدم حمادى صمود تعليقاً على ترجمة منذر عياشى كتاب (مفهوم الأدب) لتزفيتان تودوروف ، فيذكر بالشروط الأساسية المعروفة للترجمة ثم يشير إلى الفصول الثلاثة التى نشرت ضمن الكتب الأخرى لتودوروف، وجاء هذا الكتاب فضمَّها بين دفتيه . والناقد لا يلوم المترجم بقدر ما يومىء إلى وضع لابد من مجاوزته ، وظاهرة فى الترجمة ينبغى الانتباه إلى خطرها . ثم يتحدث الناقد عن الأمانة فى أداء المعنى فيورد النص الفرنسى وترجمة « منذر عياشى » مذيلة بملحوظاته عليها .

ويكتب محمد عبد المطلب عن « التناص عند عبد القاهر الجرجانى » مشيراً إلى أن الدرس العربى القديم قد تنبه إلى ظاهرة تداخل النصوص ، وخاصةً فى الخطاب الشعرى . ويعدد الباحث المصطلحات التى عبرت عن صور التداخل فى أدق مظاهرها مثل : الاقتباس والتضمين والاستمداد وغيرها . ثم يربط الباحث بين ظاهرة (التداخل) كما تناولها الجرجانى وبين نظريته فى النظم خالصاً إلى أن أدق ظواهر التناص لدى الجرجانى هى الأدوات التى تتحرك فى نطاق (المعانى الثوانى) مثل التشبيه والاستعارة والكناية .

ويقوم محمد سليمان القويفلى بترجمة مقال « ادجار آلن بو » (مراجعة لقصص محكية مرتين) بوصفها أساسا لمعظم الدراسات والطروحات النقدية حول القصة القصيرة التى كتبت منذ ذلك الحين . وتدور فكرة المقال حول : وحدة الانطباع أو التأثير التى تحكم مراحل الخلق الفنى ومرحلة تلقيه . ويقصد « بو » إلى أن القصة تتسم بلدانةٍ ومرونةٍ لا تتوفران

فى بقية الأجناس الأدبية بشرط ألا يفضى ذلك إلى تراخى الشكل أو تفلُّته .

ويختار محمد بن مريسى الحارثى مصطلح (الفحولة) فى النقد العربى ليدرسه دراسة تاريخية وتحليلية وافية من خلال « ابن سلام » و« الأصمعى » و« ابن العلاء » مع التركيز على جهد الأصمعى الذى اشترط فى الشاعر الفحل صفات الجودة ، والكثرة ، والسبق ، والابتكار ، والحظوة ، وإعادة النظر ، وتعدُّد الفنون والأغراض .

ويكتب سعيد السريحى عن « الشعر وبلوغ الغاية » مستدعياً قول قدامة بن جعفر : « إن مهمَّة الشعر هى البلوغ بالأشياء إلى غاياتها واستقصاء ما يمكن أن تنتهى إليه من آفاق » . ويقيم الباحث جدلاً بين الثقافة والطبيعة فى التعامل مع الشعر واللغة لكى يحلل ظواهر الغلوّ والمبالغة والإحالة والخروج عن القصد وغيرها مما يسم الخطاب الشعرى بالجدة والحداثة .

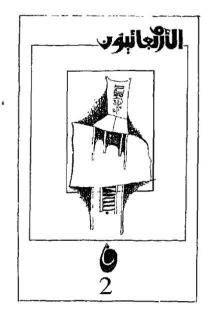
وفى مقاله (المبدع بين النقد والأدب) يتأمل عبد رب النبى اصطيف ظاهرة الأديب ـ الناقد ، ويحللها على أساس من كون مكونات النقد الأدبى والأدب واحدة بسبب الأداة المشتركة بينهما وهى اللغة . ويرى الباحث أن أهم الممارسات النقدية الصريحة للكتاب أثناء إنشائهم للنصوص تتلخص فى : الحذف والإضافة ، والتصحيح والتنقيح ، وإعادة الكتابة . ويعد الباحث المقالات والرسائل وكتابة السيرة والمقابلات استنفاداً لطاقة نقدية لدى الأديب مما يعد دليلاً على اجتماع العنصرين فى الممارسة الإبداعية .

وعن الصفحات المجهولة من أيام طه حسين فى الحجاز يكتب عبد الفتاح أبو مدين واحدة من أمتع الوثائق الأدبية التى تتضمن ثلاث قصائد لمحمد حسن عواد والشيخ الشعراوى وحسن نصيف فى مدح العميد .ويعلق سعد مصلوح أخيراً على دراسة ناصر سعد الرشيد عن أمية بن الصلت وعاطفة الأبوة تعليقاً نقدياً تحت عنوان « دون اللوم وفوق العتاب » فيسوق عدداً من الملاحظ الذكية التى تكشف عن بعض مثالب الدراسة بدءاً من العنوان ونهاية بالمنهج والإجراء .

– فى مجلة (**الأربعائيون**) التى تصدرها مجموعة من أدباء الثغر : حميدة عبد الله ، وعبد العظيم ناجى ، ومهاب نصر ، وناصر فرغلى ، وعلى عوض الله كرار ، نقرأ ملفاً كاملاً عن الكاتب الفنان بدر الديب ، مكوناً من دراستين لإدوار الخراط وصبرى حافظ وشهادة لبدر الديب ومختارات من كتبه الثلاثة : (كتاب حرف الـ « ح ») ، و (السين والطلسم) و (تلال من غروب) . كما نقرأ أشعاراً لصلاح فائق وزكريا محمد ومهاب نصر وعلاء خالد وحميدة عبد الله ونورى الجراح وأمجد ناصر .

ويترجم لنا ناصر فرغلى أربع قصائد للشاعر الإنجليزى هارولد بنتر الذى عُرِفَ بوصفه كاتباً مسرحياً جهيراً ، وكان الشعر - فيما يقول ناصر فرغلى - يقبع فى أكثر الزوايا خفاءً من شخصيته . وتحتوى المقدمة الموجزة التى كتبها المترجم معلوماتٍ مهمةً عن بنتر مسرحياً وشاعراً وإنساناً ذا موقف محدد من عصره ، وتلقى مزيداً من الضوء على أسلوبه ورؤيته .

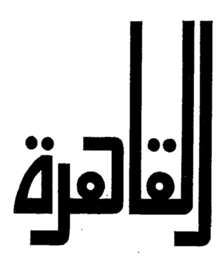
وفى هذا العدد نقرأ كذلك قصصاً قصيرة لمحمد حافظ رجب وخيرى شلبى



وجميل حتمل . ثم نخلص فى الختام إلى دراسة لافتة للشاعر والباحث العراقى شاكر لعيبى بعنوان : (بنية النص الشعرى بحث فى النواة) . والدراسة - فيها يقول لعيبى - تطرح أسئلة بريئة ، إذا كانت ثمة أسئلة بريئة ، من قبيل : ما الذى يجعل نصوصاً شعرية قديمة تمتلك جدة وطلاوة فى عيوننا نحن المعاصرين ؟ وما الذى يجعل نصوصاً شعرية حديثة تحتفظ بشعريتها ؟ وما علة استمرار الشعرى فى التاريخ ؟ .

والواقع أن مجلة (**الأربعائيون**) تضيف إلى الصوت المتميز الذى قدمته قبلها مجلة (**الكتابة الأخرى**) التى صدر منها عددان إلى الآن وقبلها مجلة (الكتابة السوداء) التى صدر منها عدد واحد . هذه الإضافة تتعلق بالثقافة التى تؤسس لنفسها خارج المجلات الرسمية التى تصدرها المؤسسات الثقافية . وإذا كانت هذه الإضافة تؤكد ضرورة الاختلاف ، وأهمية التنوع ، وحتمية التأسيس الذاتى ، وخلق المنابر الخاصة ، لكل مجموعة أدبية ، بعيدا عن سطوة المؤسسات الرسمية ، وما تتبناه من تيارات سائدة أو مهيمنة ، فإن هذه الإضافة لابد من الاحتفاء بها ، وتقديرها . ولذلك فإننا نسعد بصدور هذه المجلات وندعو إلى دعم وجودها ، والعمل على انطلاقها . ففى هذا الوجود والانطلاق تأكيد لديمقراطية الثقافة وتأكيد لمعنى الحرية التى لا يمكن أن يوجد « إبداع » دونها .

●



مجلة الفكر والفن المعاصر

● اقرأ فى عدد أغسطس

● مواجهات مع المفكر الأمريكى فوكوياما — بأقلام مجموعة من المفكرين

● حرية الرأى بين الإسلام والمسلمين — أحمد صبحى منصور

● غياب مدارس مؤثرة فى النقد الأدبى — محيى الدين محمد

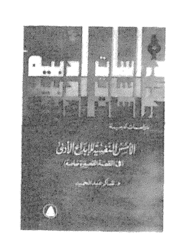
● يوسف إدريس فرفور خارج السور — غالى شكرى

● الكتابة — قصيدة جديدة للأبنودى

● مع الأبواب الثابته : قصة ، شعر ، البانوراما

رئيس التحرير
غـالى شـكرى

إصدارات جديدة



● درسات أدبية

الأسس النفسية للإبداع الأدبي

فى القصة القصيرة خاصة

● **تأليف** : د. شاكر عبد الحميد



● **مصر القديمة** (الجزء الثانى)

فى مدنية مصر وثقافتها

فى الدولة القديمة والعهد الإهناسى

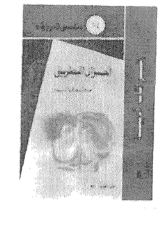
● سليم حسن



● **مذكرات سعد زغلول**

(الجزء الخامس)

● تحقيق : د. عبد العظيم رمضان



● إشراقات أدبية (١٠٤)

أحزان البطريق

قصص قصيرة

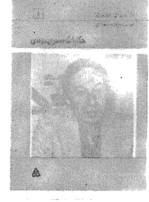
● تأليف مجدى البدر .

● **الأخلاق والسياسة**

فى الفكر الإسلامى

والليبرالى والماركسى

● **تأليف** : د. محمد ممدوح العربى



● الأعمال الكاملة لصبرى موسى

(الجزء رقم ٤)

حكايات صبرى موسى



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب


Bibliotheca Alexandrina
0536226